

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**



**RAFAEL DA SILVA MALHÃO**

***OBJETOS DE (RE)PRODUÇÃO: POR UMA TECNO-ESTÉTICA DA MÚSICA  
ELETRÔNICA.***

**Porto Alegre  
2010**



RAFAEL DA SILVA MALHÃO

***OBJETOS DE (RE)PRODUÇÃO: POR UMA TECNO-ESTÉTICA DA MÚSICA  
ELETRÔNICA.***

Monografia elaborada como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Trabalho de Conclusão de Curso**  
**Orientador: Prof. Dr. Caleb Faria Alves**

**Porto Alegre**  
**2010**

RAFAEL DA SILVA MALHÃO

***OBJETOS DE (RE)PRODUÇÃO: POR UMA TECNO-ESTÉTICA DA MÚSICA  
ELETRÔNICA.***

Monografia elaborada como requisito  
para obtenção do grau de Bacharel em  
Ciências Sociais da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 20 de dezembro de 2010.

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof. Dr. Ivan Paolo de Paris Fontanari**

---

**Prof. Dr. José Otávio Catafesto de Souza**

---

**Porto Alegre  
2010**

## **AGRADECIMENTOS**

Inicialmente, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Epidemiologia desta Universidade, em especial aos professores Bruce Duncan, Sotero Serrate Mengue e Erno Harzheim, pelas oportunidades e ensinamentos ao longo dos quatro anos em que fui bolsista do Programa.

Aos colegas (por tê-los conhecido ao longo do curso, mas nem por isso menos amigos) Anelise Ribeiro, Federico Testa, Lucas França, Marcio Euzébio, Marcos Silbermann, Rodrigo Campelo e Tobias dos Santos, por todas as conversas, indicações e amizade ao longo do curso.

Ao professor Caleb Faria Alves, meu orientador, pela paciência e empenho em tornar este trabalho mais compreensível e melhor acabado, como também, pelos seus ensinamentos não só nas orientações, mas também nas disciplinas em que fui seu aluno.

À minha família pela paciência e apoio incondicional em todos os momentos em que mais precisei. Um agradecimento especial à minha avó, Maria Luiza da Silva, à minha mãe, Ivete Comparin Pereira da Silva, ao meu Pai, Raul Fernando Silveira Malhão e a meu irmão, Rodrigo Samuel Barbosa, pelos ensinamentos fundamentais que me deram ao longo da vida, também a Cristal da Rocha por sua companhia desde antes do início do curso.

As pessoas que fazem a música eletrônica acontecer em Porto Alegre, em especial aos amigos dedicados em levar a música eletrônica local para além de nossas fronteiras, Alexandre Ávila, Anderson Casanova, Sandro Santos (Double S), Philip Braunstein e Luciano Benites e todos aqueles que estão direta ou indiretamente ligados ao coletivo canoense Fusion, muito respeito.

Quanto tempo e energia aqueles e aquelas que tem razões para lutar despendem hoje em dia, lançando-se na direção dos panos vermelhos agitados sob a seu nariz e que levam a nome de "racionalidade científica" ou "objetividade"? O riso de quem devia estar impressionado complica sempre a vida do poder. E é sempre o poder que se dissimula atrás da objetividade ou da racionalidade quando elas se tornam argumento de autoridade. Porém interessa-me, sobretudo, a qualidade do riso. Não quero um riso de troça ou um riso que seja de desprezo, da ironia que identifica sempre e sem risco a mesmo para além das diferenças. Eu gostaria de tornar possível o riso de humor que compreende, aprecia sem esperar a salvação e pode recusar sem se deixar aterrorizar. Queria tornar possível um riso que não se abra as expensas dos cientistas, mas que possa, idealmente, ser compartilhado com eles.

*Isabelle Stengers*

## RESUMO

A presente pesquisa está localizada em algum ponto entre uma antropologia da arte e uma antropologia das técnicas e tecnologias, visando dar conta das relações que se estabelecem entre as produções tecnológicas e as produções artísticas. Para isso buscou-se por meio da análise de uma (das possíveis) história da música eletrônica de pista, bem como, a prática dos DJs e produtores (principalmente de house music e techno), entender qual o papel das tecnologias tanto na estética deste tipo de música, assim como, os tipos de movimentos sociais e processos de subjetivação influenciados por estas conexões tecnológicas. A questão que orientou o desenvolvimento da pesquisa foi localizar, por meio das práticas, a existência de uma igualdade de engajamento entre homens e máquinas no processo de produção artístico, e, por consequência, novas formas de subjetivação.

**Palavras-chave:** DJ, Música eletrônica de pista, Tecnologia, Técnicas.

## RÉSUMÉ

Cette recherche se situe quelque part entre l'anthropologie de l'art et l'anthropologie des techniques et technologies de pointe pour faire face à des relations établies entre la technologie de production et les productions artistiques. Pour ce faire, nous avons cherché à travers une analyse (possible) de l'histoire de la musique électronique de danse, ainsi que la pratique des DJs et des producteurs (surtout de la musique techno et house), comprendre le rôle de la technologie dans les deux l'esthétique de ce type de musique, ainsi que les types de mouvements sociaux et les processus subjectifs influencés par ces liens technologiques. La question qui a guidé le développement de la recherche était de trouver, par la pratique, l'existence d'un engagement égal entre hommes et machines dans le processus de production artistique et, par conséquent, de nouvelles formes de subjectivité.

**Mots-clés:** DJ, musique électronique de danse, de la technologie, les techniques.

## Sumário

Sumário .....	6
1. Introdução.....	7
2. Ações tecnicamente mediadas: o que está na pista? .....	11
2.1 Humanos x Máquinas = Ação/Sujeição? ou Humanos + Máquinas = ? (mediadores x intermediários) .....	15
2.2 As micropolíticas tecno-estéticas .....	24
3. Liminaridade: produção territorial coletiva e desterritorialização estética.....	32
3.1. Território, Desterritorialização e Cenário.....	39
4. Não existe sociedade?! Talvez a possessão?!.....	47
5. Para fazer um campo .....	56
5.1. A escrita como parte do método: .....	56
5.2. Condições .....	58
5.3. Zonas liminares .....	61
Considerações finais.....	66
Referências Bibliográficas.....	69
Glossário .....	72
Anexos .....	74
Imagens .....	121

## 1. Introdução

Sobre os restos mortais da disco music começa a surgir algo novo em termos de música em Chicago e Nova York. Nos *ghettos*<sup>1</sup> negros e gays destas cidades dee jays<sup>2</sup> começam a buscar novas formas de tocar velhas músicas e embalar as pistas de dança dos clubes, com isso começa uma revolução em seus corpos e mentes para que seja possível criarem novos movimentos, e, conseqüentemente, novos sons, ao manipularem discos. Com o lançamento do modelo de toca-discos Technics SL 1200 MK-II no final dos anos setenta e início dos oitenta, esses novos movimentos chegam quase à perfeição, pois agora os dee jays tinham a sua disposição um meio técnico que permite e incentiva novas formas de se executar músicas pré-gravadas. As mudanças se deram como um processo de atualização da música do passado por meio de novas formas de executá-la. No entanto, o estoque de músicas chegava ao seu limite, foi preciso fazer algo para que essa forma de dançar e escutar música em clubes não morresse.

Em seguida com a popularização dos sintetizadores caseiros, e, principalmente, das *groove box*<sup>3</sup>, e dos seqüenciadores de baixo, um em especial foi, digamos assim, a base tecnológica que permitiu o desenvolvimento do que viria a se chamar house music, a saber, TB-303 (*Transistor Bass*), um projeto fracassado da fábrica japonesa Roland.

O encontro destes novos objetos tecnológicos, que na época não passavam de brinquedos estranhos e alguns projetos fracassados, com pessoas que precisavam de meios para dar continuidade à forma como vinham pensando e vivendo a música foi à centelha que deu forças para o desenvolvimento da house music e o que conhecemos hoje por dance music ou o nome mais acadêmico de música eletrônica de pista<sup>4</sup>.

Esta denominação mais acadêmica, MEP, foi adotada em pesquisas sobre a música eletrônica de pista para diferenciá-la dos projetos que se desenvolviam desde, pelo menos, o início do século XX por representantes do movimento futurista entre outros (Schoenberg e Webern (atonalismo/ dodecafonismo/ serialismo) passando por propostas tão distintas como

---

<sup>1</sup> Uso este termo aqui como uma noção de espaço geográfico de circulação e encontro por parte de grupos minoritários (no caso dos gays quantitativamente e no caso dos negros qualitativamente).

<sup>2</sup> Abreviação para Disc Jockey.

<sup>3</sup> Ou caixa de ritmo em uma tradução quase literal, mas também conhecidas baterias eletrônicas ou seqüenciadores de bateria.

<sup>4</sup> Ou a sigla MEP. Estas referências terminológicas retiro dos trabalhos de FERREIRA, Pedro P. "O Analógico e o Digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs" Trabalho apresentado na 24ª *Reunião Brasileira de Antropologia – ABA*. 12 a 15 de junho. Olinda: Centro de Convenções de Pernambuco. 2004a; "Um duplo dever: quando a música eletrônica de pista encontra o xamanismo e o xamanismo encontra as máquinas" Trabalho apresentado na *XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina: Religiones/Culturas*, Buenos Aires, 25 a 28 de setembro de 2007; "Parâmetros, tendências e limiares de funcionamento na música eletrônica de pista". Texto apresentado no GT 26 – *Novos modelos comparativos: antropologia simétrica e sociologia pós-social* – do 32º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu (MG), 27 a 31 de outubro de 2008.

as de Luigi Russolo (no Manifesto Futurista *The Art of Noises* – 1913); Geirge Anthails e Erik Satie ( *Ballet Mecanique* – 1926) ; Edgard Varése (*Amériques* – 1929), John Cage (*Imaginary Landscape* – 1939) e, alguns anos após, mais especificamente no período pós Segunda Guerra, pelo que hoje conhecemos como música eletroacústica, a saber, Pierre Schaeffer, Pierre Henry e Karlheinz Stockhausen (este último com grande influência sobre os trabalhos do grupo Kraftwerk, que, por sua vez, serviram como um dos pilares de sustentação para o Techno nascido em Detroit).

Os trabalhos de sociologia das ciências e tecnologias desenvolvidos, pelo menos com os contornos que têm hoje e os quais pretendi seguir, desde as primeiras publicações da Escola de Edimburgo e seu Programa Forte de Sociologia das Ciências (Bloor, David, Woolgar, Steve, Shapin, S. & Schaffer, S.), temos também no âmbito deste tipo de sociologia específica — e os referências que foram relevantes para desenvolvimento deste trabalho — o que vem sendo chamado de *Science and technology studies* (Latour, Bruno, Callon, Michel, Stengers, Isabelle, Law, John, Pignarre, Philippe, etc.); compreender as relações entre homens e máquinas para formação de sistemas de complementariedade entre ambos e, com isso, entender de que maneira as técnicas e as tecnologias funcionam como vetores de objetivação de projetos em diversas áreas de existência, e desta forma, não só objetivando tais existências, como se sua inserção fosse como uma mera ferramenta, necessária, ao invés de determinante, aliás, a inserção de ferramentas em processos de trabalho nunca é uma simples busca de funcionalidade de um objeto específico sobre outro, como diz Latour, uma ferramenta nunca é uma mera ferramenta, ela sempre introduz algo com o que se relaciona, assim, por exemplo, uma informação nunca é mera transmissão de mensagem ela sempre é uma tradução. Estes foram os objetivos que orbitaram as preocupações que fundamentaram a produção desta pesquisa.

O estatuto de igualdade que visio, e penso que ocorra, diz respeito aos seguintes temas que já ouvi e proferi diversas vezes ao conversar com amigos DJs e produtores. Comumente escuto algo como: “Ah, não fiz um bom set hoje, o pitch\*<sup>5</sup> estava oscilando muito e o corte de frequências do mixer\*, principalmente dos graves é bem ruim. Quando cortava o grave, parte dos médios (frequências) também saiam, daí matava a música no meio da mixagem” ou “Consegui um vst\* novo, tem uns timbres que já conhecia, mas não sabia como faria para chegar neles. Agora facilitou muito”.

---

<sup>5</sup> Todos os termos marcados com asterisco ( \*) estão descritos no glossário que encontra-se no final do projeto.

Erros são polarizados no sentido do objeto, a máquina não funcionou bem. O êxito, por outro lado, acontece por causa de um talento humano em se valer das facilidades oferecidas pela tecnologia, isto é, a máquina não fez mais do que cumprir seu papel inócuo. O que quero dizer com estes exemplos? Que tanto ao tocar quanto ao produzir os DJs não conseguem criar uma distinção clara entre as ações que dão origem aos seus “erros” ou seus êxitos, por mais que os êxitos sejam polarizados discursivamente (acertos correspondem a ações humanas e erros a falhas da máquina), ou seja, via de regra, não se ouve falar da ação dos objetos quando tudo sai como deveria sair, pois parte-se da idéia de que eles devem sempre corresponder às expectativas, o problema aparece quando eles oferecem alguma resistência não esperada, um “pitch oscilante”, um mixer com problemas no corte de frequências, um retorno mal posicionado, um vst\* que fornece timbres e opções variadas para o tratamento do som, que antes não estavam à disposição. Quando falamos da apresentação do DJ na festa a situação se apresenta de uma forma que nem tudo está sob seu domínio técnico, o sistema de som do ambiente, por exemplo, ele domina o seu *setup* (atualmente muito variado, não se restringindo mais as pick ups\* e o mixer\*, estes também, mas não só eles). Com isso quero dizer que os DJs só se objetivam, digamos assim, ao se conjugarem a uma extensa rede de atores. No entanto, eles são percebidos como tais só quando oferecem uma recalcitrância, a princípio, não habitual.

Buscar o estatuto de igualdade entre homens e máquinas no seu engajamento em projetos como o que levou ao desenvolvimento da house music no final do século passado em Chicago. E com isso não quis realizar uma conciliação entre uma superestrutura criativa e uma infra-estrutura que disponibiliza os meios materiais para a potência criativa da primeira. É, sim, buscar o desenvolvimento comum e tortuoso das formas de existir a partir da inserção de meios técnicos, ou seja, as linhas que são redesenhadas a partir do desenvolvimento de formas que acabam apresentando-se um tanto mais complicadas e, também, complementares as possibilidades de estar no mundo tanto dos homens quanto das máquinas, onde nenhum deles é algo acabado, e sim, a cada nova conexão mobilizada um porvir melhor acabado, mas sempre em um processo que visa uma maior expansão e um melhor acabamento, mas nunca acabado de fato. A entrada de máquinas estranhas na produção musical trouxe uma outra maneira de se encarar tal fazer, bem como de relacionar-se com elas. Assim acabam surgindo outras formas e situações de interação com a música.

Os processos até aqui apresentados dizem respeito ao que entendo como problema central do trabalho que se segue, isto é, a relação entre homens e máquinas em projetos comuns. Estes processos são abordados na primeira das três partes que compõem este texto.

Nesta primeira parte o objetivo foi entender de forma mais clara como se apresentam os resultados estéticos e de organização política de uma área de atuação específica por meio de ações tecnicamente mediadas; as duas partes subsequentes não tratam de forma direta as relações entre homens e máquinas, elas tentam mostrar desdobramentos paralelos que estas relações tiveram em outras esferas das vidas implicadas no movimento da música eletrônica de pista. Na segunda parte busquei apresentar como a inserção de novos objetos tecnológicos resultou em um processo de redimensinamento dos limites estéticos para produção de música por meio de máquinas e, com isso, como surgem zonas de passagem onde existe uma confluência de forças que puseram em movimento novos conceitos para o entendimento e a produção da música eletrônica de pista, haja vista o caso apresentado do DJ Jeff Mills e seu conceito de cenário, bem como a sua idéia de como se aprende a manipular e reconfigurar as músicas. Na terceira parte abordo um movimento específico ocorrido no início da música eletrônica de pista na Inglaterra, a saber, a proibição das festas de acid house por parte do governo e a contra partida dos jovens que freqüentadores destas festas com o “movimento” freedom party, para com isso entender como dois desdobramentos do conceito de sociedade elaborados na sociologia clássica, de um lado a elaboração de Durkheim e de outro a de Gabriel Tarde, se apresentam e podem ser manipulados quando pensados a partir de materiais empíricos específicos.

Partindo do ponto em que parte e os caminhos que traçou este texto busca seguir as trilhas tortuosas que se apresentam nas formas de vida cotidiana no âmbito de uma manifestação estética específica que tem como pedra angular a produção de híbridos, isto é, DJs e produtores, pois estes passam a existir no momento em que se associam a uma rede sócio-técnica extensa e aberta.

## 2. *Ações tecnicamente mediadas: o que está na pista?*

Ele [Earl "Spanky" Smith] ligou para mim [DJ Pierre] e disse: Eu não consigo fazer funcionar essa coisa [TB-303]. Continua fazendo esse som estranho. Não sei como programá-la. Aí me disse: Talvez você consiga programá-la, pois não veio com o manual. Então, ainda estava tentando programá-la. Comecei a girar os botões. Ele falou: Que você tá fazendo? Estou girando esses botões [LFO]. Ele disse: Continua aí! Eu girava os botões e ficamos lá uns 30 a 40 minutos girando os botões. [Ele] Eu gosto disso, eu gosto!

Fala do DJ Pierre no documentário Pump Up The Volume sobre como criaram o primeiro Acid House quando ele e Earl "Spanky" Smith tentavam descobrir como funcionava a TB-303 comprada por Earl "Spanky" Smith.

A música eletrônica, assim como a maioria de nossas ações diárias é altamente tecnológica, tecnológica em diversos sentidos, desde a sua produção a partir da obtenção de sons por meio de máquinas e trechos de sons de músicas já existentes, bem como as suas formas de reprodução. Assim, os regimes que permitem a existência — penso que, por mais que em diversos discursos notemos uma assimetria de implicação entre as ações humanas e a “sujeição” das máquinas — têm uma distribuição muito maior entre diversos pontos do que esta suposta oposição entre humanos e máquinas. No entanto, a conjunção destes pólos apresentou-se, pelo menos para este tipo de música, extremamente frutífero. O caminho entre as músicas, o DJ e a pista não se apresenta tão limpo e direto como se poderia pensar, ou seja, esta relação exige ações dignas de Dédalo. Vejamos uma das formas como estas ações se apresentam em uma pequena descrição de uma situação pela qual passei algum tempo atrás: estamos em Porto Alegre, é o último domingo do mês de janeiro de 2008, cai à tarde e inicia a noite na cidade, como habitual para estação, está um calor intenso e úmido. Saio de casa em direção a um pub para tocar nas festas de final de tarde que um amigo está organizando neste pub nos finais de tarde de domingo deste verão. O pub onde as festas estão ocorrendo é freqüentado, em sua maioria pelo público GLS<sup>6</sup>, assim como por pessoas que auto intitulam-se *hype*<sup>7</sup>. Ao chegar cumprimento o meu amigo (ele já está tocando) que fez o convite para que eu tocasse na festa e deixo meu case junto aos equipamentos de som. Este pub não tem uma cabine de som específica para os DJs, os equipamentos<sup>8</sup> são montados junto ao balcão do pub, vou para o andar superior para jantar antes de tocar.

Por volta das 22h meu amigo me chama para que iniciasse meu set\*, desço, abro meu case de CDs, folho algumas vezes o case para ver as músicas e separo algumas para o início do

---

<sup>6</sup> Gays, lésbicas e simpatizantes.

<sup>7</sup> Termo que tem um significado difuso e muito abrangente, mas quando usado pelas pessoas a seu próprio respeito sempre denota modernidade e algum tipo de vanguarda comportamental.

<sup>8</sup> Cdjs e mixer, a configuração mínima para que o DJ possa trabalhar. Neste caso específico temos um par de Cdj 200 da Pioneer e um mixer Djmx 400 da Behringer.

set\*. O movimento começa a aumentar algumas pessoas já estão dançando outras bebendo nas mesas e balcão, neste momento conecto meu fone de ouvidos ao mixer\*, insiro um cd e ouço alguns trechos das músicas na pré-escuta e acabo desistindo de iniciar o set\* com aquele cd, procuro outro, insiro no cdj, ouço a faixa escolhida, marco o ponto de início da música, mais especificamente, a primeira batida da música<sup>9</sup>, disparo a música e faço a primeira mixagem, tudo corre normalmente, e assim as coisas seguem durante toda primeira hora que estou tocando.

Eis que estamos próximos das 23h 30min insiro mais um cd no cdj, marco a primeira batida, disparo a música na quadratura\* seguinte e, então minha surpresa, tento acertar o pitch\* diversas vezes, acelero e atraso a música conforme ela oscila, mas as duas músicas não tocam com mesmos bpm's\* por mais de 8 a 10 batidas e voltam a ficar fora do tempo, faço o possível para que a mixagem não fique muito errada, mas meus esforços não surtem muito efeito, e assim seguem as próximas 3 ou 4 mixagens.

Algo alterou o regime de funcionamento do composto (DJ, cdj, mixer, caixas de som, CDs e bpm's), tinha certeza de que a oscilação que estava ocorrendo não era dos cdjs nem das músicas, pois sempre faço o *warp*<sup>10</sup> de todas as músicas que gravo para tocar. Após estas 3 ou 4 mixagens me dou conta, graças a uma música mais calma que toquei, e acabei desligando a luz estroboscópica que iluminava a pista, e mantive ela desligada durante toda a mixagem seguinte, que a oscilação que os cdjs estavam apresentando nas mixagens anteriores havia desaparecido, na mixagem seguinte religo a luz estroboscópica e, mais uma vez, a oscilação volta a aparecer. Neste momento procuro a fonte de energia onde estão ligados os equipamentos, encontro a régua onde tudo está ligado, ela está entre o balcão e a parede, então me certifico de que a luz estroboscópica está ligada na mesma fonte que os cdjs, assim cada vez que ela é acionada ocorre uma queda de potência de energia enviada aos cdjs fazendo

---

<sup>9</sup> Desde a entrada dos Cdjs esta ação, de colocar a música na primeira batida para iniciar a mixagem, também é referida pelos DJs como CUE, este é o nome do botão grava o ponto a partir de onde a música será tocada.

<sup>10</sup> Esta expressão é usada para se referir a ação de ajustar o andamento das músicas para que não ocorra oscilação ao longo delas. O termo é usado porque é o nome da função disponível em softwares usados para manipulação de áudio. Entre os DJs se popularizou a partir do momento em que se passou a tocar músicas pegadas na internet, pois estas músicas, dependendo da fonte ou de como foram transformadas em arquivos digitais para serem disponibilizadas na rede acabam tendo uma variação de tempo. Os dois casos mais comuns para que ocorra essa variação de tempo nos arquivos digitais são: 1) usar músicas oriundas de softwares de compartilhamento de dados, por exemplo, Emule ou Soulseek, estes programas localizam todas as fontes onde o arquivo que está sendo baixado está disponível e vai copiando destas fontes múltiplas e remontando o arquivo na outra ponta, isto é, no computador de quem está baixando o arquivo. Assim, as músicas pegadas por estes meios não são arquivos transferidos de uma ponta para outra, mas, sim, o rearranjo de múltiplos arquivos para um arquivo final. 2) Quando os arquivos digitais disponíveis foram gravados a partir de uma fonte analógica, principalmente de discos de vinil. A oscilação encontrada nestes arquivos difere da encontrada no exemplo 1 porque ela ocorre devido, em quase todos os casos, a oscilação nas rotações dos toca discos utilizados para transformação da música do formato físico e analógico do disco para o formato digital.

com que oscilem. Acontece a mesma coisa que quando ligamos um equipamento de 220 volts em uma fonte de energia de 110 volts, o aparelho funciona, mas não plenamente.

Com a introdução desta variação de potencial energético, sou jogado para a usina hidrelétrica de Itaipu, as redes de cabos que conduzem a energia, produzida pela queda das águas do rio no interior das turbinas, que chegam as cidades, ao pub onde toco e conseqüentemente as músicas que toco. Assim para que haja uma estabilidade da ação do DJ e das máquinas com as quais ele está em relação temos diversas conexões anteriores que escapam ao seu domínio, mas que são fundamentais para a atividade que ele desenvolve. As conexões citadas podem ser descritas de forma breve a partir dos movimentos apresentados nas linhas que seguem.

Átomos se agitam! Graças a esta agitação encontros fortuitos acontecem entre estes átomos, estes se encontram e formam moléculas, estas, por sua vez, substâncias e, assim muitas cadeias de combinação se seguem. Os átomos de oxigênio, dois para ser mais exato, combinados a um átomo de hidrogênio formam a molécula de um fluído que conhecemos por água. Este fluído está na composição de corpos orgânicos até a produção de energia elétrica, é assim que começa esta estória.

As águas descem o Rio Paraná em certo ponto na fronteira entre Brasil e Paraguai estas águas encontram em seu curso uma obra faraônica, a hidrelétrica de Foz do Iguaçu, então adentram esta construção, encontram e movimentam as turbinas, este movimento faz com que estas turbinas gerem a energia elétrica que abastece boa parte do Brasil e Paraguai. A energia gerada viaja muitos quilometro por meio dos cabos e postes ao longo do território brasileiro, no caso específico que me refiro à porção de energia que segue direção a região sul do país, para o Rio Grande do Sul, e chegando a sua capital, Porto Alegre. É uma viagem longa!

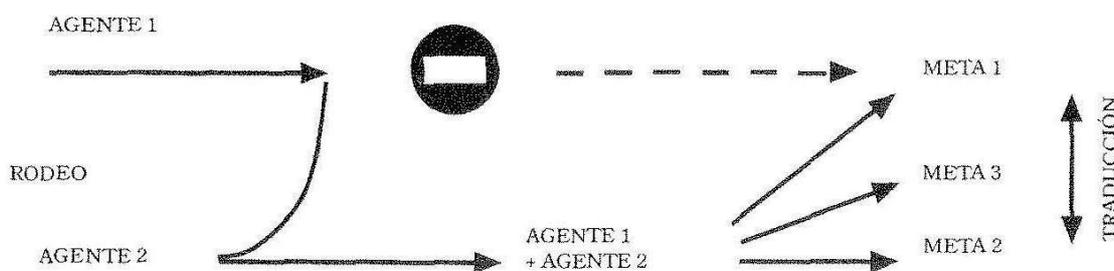
Então, podemos nos perguntar quem é o ator nesta história? Se partirmos da idéia de que o DJ é o ator e tem o domínio total do processo e este tipo de “ruído de fundo” apresentado pela variação na corrente elétrica ao colocarmos mais uma máquina em ação na mesma fonte de energia, teremos uma subjetividade acabada antes do processo, e que, a princípio, deveria dominá-lo por completo, pois ela é a fonte criativa. No entanto, se partirmos de uma explicação “materialista”, digamos assim na falta de um termo melhor, onde a ação se define pelos meios disponíveis, acabamos por cair na determinação das coisas sobre os humanos, ou seja, se em uma situação de conflito você não estiver armado não cometerá um crime, mas se estiveres portando uma arma qualquer o crime se torna algo inevitável, a diferença pode se apresentar na eficiência com que se efetuará o ato, isto é, mata-se melhor com uma arma de fogo do que com uma faca. Mas será que estamos limitados a estas duas explicações? Talvez

neste processo onde novos *actantes* são inseridos a cada etapa, não seria possível pensarmos em algum tipo de redefinição de metas devido, justamente, a inserção destes *actantes* e suas metas particulares em relação ao processo.

Nestas duas explicações temos sempre duas esferas fechadas *a priori*, que, dependendo de como a situação for interpretada ocorrerá uma sobre-determinação de uma pela outra, ou seja, de um lado temos a essência e do outro a existência (mundo das coisas), mas podemos imaginar uma terceira saída para tal totalitarismo de uma esfera sobre a outra. Quem sabe se concebermos que a essência é existência e a existência é ação. As técnicas acabariam por transformar as existências. Entrar em relação não acabaria em uma sobre-determinação de uma esfera por outra, mas sim em uma composição que redefine ambos, assim como as metas de quem se envolveu em tal relação. Chega-se, assim, em uma *mediação*, algo que exige uma curva ante ao caminho reto que se apresentava anteriormente, ou seja, a inserção de um novo elemento sempre demanda um novo protocolo de ação, conseqüentemente, produz formas diferenciadas de existência, esta *mediação* resultará em uma *tradução* de metas.

O excerto abaixo apresenta um dos sentidos da idéia de *tradução* que está em questão em muitas das situações vividas pelos DJs e produtores que se apresentam ao longo destas páginas.

Un primer sentido de *mediación* [...] es el de *programa de acción*, la serie de metas, pasos e intenciones que un agente puede describir en un relato de la historieta del arma.



[...] no podemos hablar de técnicas sin hablar de *daedalia*. El Agente 1 retrocede hasta el Agente 2, en este caso un arma. El Agente 1 enrola el arma o es enrolado por ella -no importa quién enrola a quién- y un tercer agente surge a partir de la fusion de los otros dos. [...] Pero frecuentemente es más factible una tercera posibilidad: la creación de una nueva meta que no corresponderia a ningún programa de acción de los agentes implicados (habías deseado únicamente herir pero ahora, com um arma em la mano, desea matar). Llamaré *traducción* a esta incertidumbre acerca de las metas. [...]«Traducción» no significa

cambio de un vocabulario a otro, el paso de una palabra francesa a otra inglesa, por poner un ejemplo, como si las dos lenguas existieran independientemente. Al igual que Michel Serres, utilizo *traducción* para significar desplazamiento, deriva, invención, mediación, la creación de un lazo que no existía antes y que, hasta cierto punto, modifica dos elementos o agentes. LATOUR, Bruno. De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía. In: DOMÈNECH, Miquel; TIRADO, Francisco Javier. **Sociologia Simétrica**: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad. Barcelona: Editora Gedisa, 1998. p. 253-4.

Assim, quando um DJ reclama de um pitch\* oscilante ou um produtor que consegue um novo vst\* que lhe possibilita conseguir novos timbres, eles acabam redefinindo, em boa medida, as idéias de o que são DJs e o que são produtores, se imaginarmos eles a partir das duas primeiras explicações acima para as relações entre humanos, coisas e metas, ou seja, por meio de mediações que efetuam traduções nas metas estabelecidas antes da relação.

A pequena descrição que iniciou na agitação dos átomos, em seguida pela sua combinação e a formação das moléculas, daí para as substâncias, etc., tenta descrever uma longa cadeia de associações que são necessárias para que uma relação específica ocorra. Esta cadeia pode parecer demasiado longa, mas penso que seja uma das formas de apresentar o que está em jogo quando falamos de relações sociais<sup>11</sup>. Vejamos a partir de outras situações como conceitos e relações se alteram com a entrada de novos intermediários. Na seção seguinte podemos entender melhor como este tipo de alteração de metas, que aqui foi exposto de maneira sumaria, se desenvolve no trabalho cotidiano de DJs e produtores de música eletrônica de pista.

## ***2.1 Humanos x Máquinas = Ação/Sujeição? ou Humanos + Máquinas = ? (mediadores x intermediários)***

Eles não sabiam tocar seus instrumentos. A maioria deles não era nem músico. Eles vieram com mídias musicais novas, com uma revolução eletrônica. Aprenderam a programar ritmos nas baterias eletrônicas. Ninguém sabia como fazer. Aprenderam a usar seqüenciadores, quando seqüenciadores eram brinquedos estranhos. Foram inovadores, pioneiros. Era apenas uma época especial.

Larry Sherman - Trax Records no documentário Pump Up The Volume

Produzido por alguém que teve a visão do futuro no sentido do que as máquinas podem fazer se você deixá-las detonar desse jeito.

DJ Car Cox no documentário Pump Up The Volume sobre a música Strings of life de Derrick May

---

<sup>11</sup> No ponto cinco deste trabalho tento apresentar de forma mais clara o que quero dizer quando me refiro a tais relações.

O título desta parte do texto visa apresentar sob forma de equações como alguns tipos de relações entre homens e máquinas se desenvolvem e quais os resultados possíveis destas relações. Abaixo seguem duas falas de DJs e produtores de idades, fama, contextos e objetivos bem diferentes, no entanto, em alguma medida suas falas apontam para como seu trabalho, mesmo que isso não seja expresso de forma direta, é influenciado e até, em alguns momentos, determinado por estes atores, que como em uma das duas leituras apresentadas na seção anterior eram entendidas como simples meios para fins humanos.

Depois de ficar melhor em manipular e configurar a música para ser capaz para dizer às palavras que não vou dizer verbalmente. Eu tenho que ser capaz de dizer uma frase completa ou um parágrafo completo, um conto, durante 3 horas usando tempo, som, e coisas deste tipo [...]  
*Logo após esta fala do Dj Jeff Mills, ele apreze em um palco cercado por três cdjs, um mixer e uma drum machine, todos dispostos no chão e em uma festa com pouquíssima luz e som muito intenso (como é comum em festas de música eletrônica de pista).*

Fala do DJ Jeff Mills na Tugobot interview #2 Jeff Mills sobre o seu novo projeto chamado Sleeper Wakes.

O lance de tocar com computador faz você mudar completamente o conceito da discotecagem. Por quê? Porque no computador você pode reconstruir as músicas em tempo real. Você pode.... sei lá! Tá tocando de repente, puta tá chata a música, ninguém tá gostando, você pode ir lá e jogar para qualquer pedaço da música ou você já pode cair no break da outra. Entendeu? Então, as possibilidades são infinitas.

Então aí a gente entra na história do DJ de computador. Então, o que acontece? Um dos grandes problemas de você discotecar utilizando o computador é você ficar muito fechado ali no computador, né! Porque no cdj tem toda uma né, interação. Você pega o cd e tal, bota lá, mexe no jogging, né. Você no computador acaba no início ficando muito fechado.

Perde um pouco o lance da pista, da interação, da tua postura como DJ, né. Uma das coisas do cdj que mais me deixava feliz é que até que mudô minha vida a partir do momento que eu comecei a fazer é a organização da case, né. Eu não sei como vocês organizam a case de vocês, mas quando você grava uma música por cd se aproxima muito do lance do vinil, né. Por quê? Porque você pode bota uma carinha lá no cd, pode colocar adesivo de cores, né. Eu gostava sempre também de na balada leva um tubo de cd. Então, todas as músicas que eu tocava eu já jogava no tubo (gestos com a mão do movimento de colocação dos CDs no tubo). Aí eu chegava em casa ou no after, tava meio locão ainda e tal, chegava em casa e tocava a mesma ordem que eu tinha tocado na balada. Por quê? Porque aí eu ia ver se realmente foi uma ordem concisa, se foi realmente um set legal ou não. Então, na verdade, a partir daí eu comecei a evoluir bastante como DJ, assim, de ver realmente meu trabalho, não só chegar tocar e tal, passou, beleza!

Você tem que tentar analisar tudo que tá acontecendo ali e se foi bom ou não, obviamente.

Fala do DJ Matheus B no Workshops Winter Music Festival 2009 – Discotecagem com Ableton Live<sup>12</sup> ministrado por ele.

A fala acima, de Jeff Mills, sobre a capacidade de manipulação das músicas e como, a partir disso, conseguir desenvolver contos, foi utilizada para imprimir o mesmo ritmo presente na música, na escrita, por isso ela foi vista sempre como um functivo, isto é, algo que deve funcionar. Priorizei esta dimensão em detrimento da interpretativa, com isso penso conseguir me aproximar ao máximo do meu objetivo — o de buscar o estatuto de igualdade entre homens e máquinas em um processo de produção específico — pois, é, a princípio, relativamente fácil interpretar e dar algum sentido ao que nos é dito pelas pessoas, mas como interpretar objetos? Eles não falam, apenas indicam seus sentidos por suas ações, ou seja, funcionando, mais que isso, como interpretar pessoas e objetos em um processo de negociação de objetivos. Por isso busquei adotar para este objeto (texto) o mesmo caráter, apesar de ele falar algo. Então, seu sentido deve estar nas correlações que estabeleceu e que permitiram sua efetivação. Este modo de funcionamento da escrita estando claro, voltemos ao assunto que nos detínhamos anteriormente.

Começemos pelas duas equações que compõem o título desta parte do texto e como podemos pensar as relações estabelecidas entre humanos e máquinas — DJs e suas máquinas — na produção e execução da música eletrônica de pista? Na primeira equação do título temos *humanos x máquinas = ação/sujeição*, o que eu chamaria de uma idéia clássica da relação humanos e máquinas, por que clássica? Porque ela pressupõe uma oposição entre estas duas entidades, sua relação não é de composição, mas sim de embate, luta por um mesmo posto ou função.

Pensem no episódio da 1ª Revolução Industrial onde os trabalhadores destruíram os teares das manufaturas por entenderem que estas máquinas estavam roubando seu trabalho<sup>13</sup>, esta apresentação é um tanto quanto grosseira e perigosa, mas me parece que em linhas gerais serve para apresentar a idéia sobre tal equação. A primeira equação além de pressupor a oposição entre os termos ela pressupõe as formas de funcionamento (ação) destes termos de forma bem definida, o que acaba por isolá-los em subjetividades prontas e que não se movem

---

<sup>12</sup> Disponível em <http://vimeo.com/5833423>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

<sup>13</sup> Esta referência ao movimento ludista não visa minimizar o seu escopo de luta, isto é, a reivindicação de melhores condições de trabalho, melhores salários e a revolta pelos inúmeros acidentes ocorridos nas fábricas com o maquinário pesado. Mas sim apontar que neste momento as máquinas foram entendidas como um dos grandes inimigos.

um milímetro quando entram em relação. Em um dos termos desta equação, o responsável pela ação, conseqüentemente, o não sujeito, o que exerce seu poder, fica por conta dos humanos, eles dominam às coisas e delas extraem os meios necessários para suas metas. Por outro lado temos os objetos, neste caso, as máquinas. Elas nunca acrescentam nada a ação, totalmente passivas, simples meios para metas pré-estabelecidas por seus operadores, estão ali sempre prontas para irem em direção até estas metas. No entanto, elas deixam de ser tão passivas e submissas quando apresentam algum tipo de recalcitrância não prevista por seus operadores, é neste ponto que passo para a segunda equação do título.

A segunda equação, *humanos + máquinas =?*, é uma soma, uma composição que, antes de mais nada, não sabemos o resultado, este resultado pode ser tanto algo maravilhoso ou pode ser um aborto, a questão se mostrará fértil ou não dependendo dos termos e como serão colocados em jogo. Mas aqui os caminhos para relação são mais tortuosos, existem metas de ambos os lados e, dificilmente realizar-se-ão de forma plena, elas sofrerão adaptações, concessões serão feitas, e, ao final do processo teremos uma terceira meta que não se parece nem com nenhuma das duas iniciais, mas algo que surgiu no processo de composição, e de alguma forma satisfaz ambas as partes<sup>14</sup>. As subjetividades e as metas se redefinirão ao longo do caminho que deverá ser percorrido. Isso porque se tratam de ações tecnicamente mediadas e os caminhos das técnicas não são tão retos e límpidos assim como pressupunhamos que eram os da razão, por exemplo, estes caminhos nos exigem *dedalações*.

Para entender las técnicas — los medios técnicos — y su lugar en la sociedad, debemos ser tan tortuosos como la hormiga a la que Dédalo ató un hilo. Las líneas rectas de la filosofía no resultan nada útiles cuando se trata de explorar el intrincado laberinto de la maquinaria y las maquinaciones, de los artefactos y *los daedalia*. LATOUR, Bruno. De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía. In: DOMÈNECH, Miquel; TIRADO, Francisco Javier. **Sociologia Simétrica**: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad. Barcelona: Editora Gedisa, 1998. p. 250.

No início da música eletrônica de pista uma equação do segundo tipo se fez, homens e máquinas passaram a trabalhar em conjunto para produção de algo até então inédito. Esta equação se mantém até hoje no fazer dos DJs e produtores, mas, conseqüentemente, pela multiplicação das formas tecnológicas aplicadas à própria relação se tornou multifacetada. Esteticamente falando, o resultado não se alterou muito, entretanto, os meios para se chegar nestes resultados fazem toda a diferença.

---

<sup>14</sup> Em seu livro *Esperança de Pandora*, no terceiro capítulo intitulado *O fluxo sangüíneo da ciência: Um exemplo da inteligência científica de Joliot*, Latour descreve bem o tipo de relação que tento apresentar aqui quando nos mostra os caminhos traçados por Frédéric Joliot para conseguir realizar a primeira reação nuclear artificial em cadeia.

Retomando as duas falas que abrem esta parte do trabalho e as de Jeff Mills e Matheus B, podemos notar nelas que existe uma multiplicidade de coisas que está em jogo quando a relação entre DJs e seus dispositivos se entrecruzam para produção de músicas bem como para colocar as pessoas na pista dançando. Temos situações revolucionárias, nas palavras de Larry Sherman. A revolução se efetuou quando jovens sem conhecimentos musicais começaram a programar máquinas (brinquedos estranhos), e dali tiraram um som, ou melhor, a sua música. A revolução não se deu somente do lado dos programadores, mas também das máquinas, os estatutos existenciais mudaram em ambos os lados a partir de um bom encontro fortuito entre eles, a relação estabelecida fez a diferença.

Haviam muitos presságios negativos baseados em que tudo estava mudando, trocando o automatismo e o classificando, e que a robótica estava roubando o espaço onde antes prosperávamos, mas não era algo realmente mal. Só estávamos em uma transição para um novo modelo tecnológico.

Juan Atkins, um dos criadores do Techno em Detroit em uma entrevista.

É possível identificar uma polarização nas ações abordadas nas falas precedentes? E, de quê forma os estatutos mudaram? Por um lado temos jovens, em sua maioria sem qualquer conhecimento formal de música, fazendo músicas que darão o ritmo de inúmeras pistas de dança ao redor do mundo nos anos que se seguirão. Saímos de jovens negros da periferia, principalmente, de Chicago e Detroit, para inovadores da forma como se pensa e faz música até o final do século XX. Por outro lado temos, no caso específico citado por Larry Sherman, máquinas projetadas inicialmente para caraoquês passando de projeto falido para objeto de desejo destes jovens que estavam tentando produzir sua própria música a baixo custo e, logo em seguida, após a estabilização da música eletrônica de pista, estes objetos passam a ser o objeto de desejo para as novas gerações de DJs e produtores que aparecem. Podemos entender o impacto destas relações ao vermos a fala do DJ Carl Cox sobre a música *Strings of life* de Derrick May, cito a fala mais uma vez.

“Produzido por alguém que teve a visão do futuro no sentido do que as máquinas podem fazer se você deixá-las detonar desse jeito”.

É possível identificar um produtor, que simplesmente manipula máquinas para obter sua meta, nesta fala? Parece que seja pouco provável que consigamos tal assertiva. Pois, no início da fala temos um *alguém que teve a visão do futuro*, aquele que soube abrir os primeiros metros de um caminho desconhecido, ou seja, da produção da música por meio destas máquinas. No entanto, adiante temos *as máquinas que detonam*, isto é, elas começam a tomar parte do processo como sua responsabilidade, desaparecem enquanto meios, passam a

intermediários ou colaboradores, na seqüência temos o modo explicativo da relação, *desse jeito*, este é o jeito que resulta do bom encontro, que tem por resultado, uma das músicas mais famosas e importantes para aqueles que de alguma forma se relacionam com a música eletrônica de pista.

Desta forma Strigs of life não é o resultado do gênio de Derrick May, nem do fato de ter sido produzida pelos meios que foi, mas sim pela relação estabelecida entre as duas instâncias de trabalho, ou seja, da frente dupla de trabalho e produção estabelecida entre Derrick May e suas máquinas, isso segundo como foi construída a fala de Carl Cox, e, sinceramente, acredito plenamente em tal forma de conexão e os resultados dela obtidos. Emerge a partir de tais conexões novas formas de se compreender o funcionamento das subjetividades, ou melhor dito, subjetivações.

— Pode-se com efeito falar de processos de subjetivação quando se considera as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos: tais processos só valem na medida em que, quando acontecem, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes. Mesmo se na seqüência eles engendram novos poderes ou tornam a integrar novos saberes. Não há aí nenhum retorno ao "sujeito", isto é, a uma instância dotada de deveres, de poder e de saber. Mais do que de processos de subjetivação, se poderia falar principalmente de novos tipos de acontecimentos: acontecimentos que não se explicam pelos estados de coisa que os suscitam, ou nos quais eles tornam a cair. Eles se elevam por um instante, e é este momento que é importante, é a oportunidade que é preciso agarrar. DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972 - 1990**. São Paulo: Editora 34, 2007. 217 p. (Coleção Trans).

Seguindo a trilha das falas de Jeff Mills sobre como sua capacidade de configurar e manipular músicas deve se ampliar, assim como, a de Matheus B sobre como a mudança de um tipo de equipamento usado para tocar muda a própria figura de quem toca, busco ir mais afundo nas formas de subjetivação que acabam por emergir graças a relações entre humanos e seus intermediários técnicos.

Jeff Mills se apresenta — e, pressuponho por extensão, que vê aos DJs em geral — como um contador de histórias, a discotecagem e a produção de músicas, conseqüentemente, as relações necessárias que devem ocorrer para que tais ações se efetivem é a forma de adquirir um vocabulário, uma gramática, uma língua, que não se utiliza de palavras, mas sim de freqüências e sons organizados, combinados e recombinaados. O fato de às palavras não constituírem o centro destes contos que se constroem não os torna menos intensos, antes pelo contrário, eles têm a capacidade de ir mais longe com sua mensagem, pois, não está direcionada por um discurso com conteúdo, o conteúdo advém de fontes múltiplas e de encontros impares.

A música eletrônica pode ter um papel, principalmente por ela lidar com várias frequências, e com isso ela tem habilidade de penetrar mais profundo e pode viajar muito adiante do que as outras notas. Então, eu penso, acho..... Este é o por que. (Risos)

Fala do DJ Jeff Mills na Tugobot interview #2 Jeff Mills sobre o seu novo projeto chamado Sleeper Wakes

Esta forma como Jeff Mills expõe a necessidade de adquirir meios de configurar e manipular a música para conseguir apresentar um conto sem palavras, daí um dos grandes desafios da sua função e, nesse momento a entrada dos intermediários que lhe proporcionam formas diversas de compor seu conto, de trabalhar seus sons e frequências, me parece se alinhar muito com a crítica tecida por Nietzsche em sua análise sobre a decadência da tragédia grega com a inserção contínua e desmedida da palavra e do texto, e com isso a música, quem ditava o ritmo das peças, foi sendo deixada de lado, é assim que a tragédia será empurrada para a máxima mediocridade (NIETZSCHE, 2008). O DJ constrói seu conto e seu cenário<sup>15</sup>, ao compor-se com suas máquinas, sons, frequências, público e ambientes, estes são os elementos minimamente necessários para o início de suas viagens que podem ir muito adiante.

A fala de Matheus B, por sua vez, faz um caminho esplendido entre figura de DJ, organização do case e, finalmente, os resultados obtidos na carreira graças às mediações que ao longo do tempo foram inseridas. Diversos argumentos técnicoestéticos são acionados para dar conta da entrada dos computadores onde, até então, circulavam toca discos e cds, a saber, a cabine dos DJs. Os computadores, na verdade, já circulavam há algum tempo neste espaço, mas não da mesma forma como são apresentados no workshop ministrado pelo referido DJ e produtor.

Desde os dois últimos anos da década de noventa, anos em que o *final scratch*<sup>16</sup> foi apresentado e testado aos e pelos DJs, que os computadores começaram a sair de trás das cortinas, passam dos estúdios e estúdios caseiros para as pistas<sup>17</sup>. Entretanto, sua entrada neste espaço não altera muito a forma de apresentação dos DJs, pois ainda as músicas são executadas a partir de discos de vinil, bem diferentes dos discos anteriores, pois estes tinham

---

<sup>15</sup> No próximo capítulo esta noção nativa é apresentada e juxtaposta a outros conceitos, estes últimos não nativos, mas utilizados ao longo do trabalho.

<sup>16</sup> Misto de software e hardware apresentado pela primeira vez no ano de 2008 com o nome de sistema BeOS, que no ano seguinte ganharia o nome atual e seria apresentado pela empresa N2IT, neste mesmo ano ocorreram as primeiras demonstrações em clubes da Alemanha.

<sup>17</sup> Hardwares computadorizados e Computadores Pessoais, como conhecemos hoje, já estavam presentes nas cabines dos DJs há muito tempo, mas eram utilizados em apresentações de músicas autorais (Live P.A.) e não para discotecagem ao estilo dos DJs como o *final scratch* permite. Este híbrido de software e hardware foi o primeiro de uma série de equipamentos que surgiram, ao longo da década de 2000, com os mesmos objetivos e funcionalidades.

músicas gravadas enquanto os discos do *final scratch* possuem um código sonoro que permite a reprodução de arquivos de áudio digital armazenados no computador, visualmente e tecnicamente (no sentido de capacidades e modo como as músicas são tocadas) a apresentação dos DJs não foi alterada drasticamente<sup>18</sup>.

Enquanto há alguns anos atrás a disputa entre os tipos de mídias utilizadas pelos DJs girava em torno da disputa entre meios analógicos (toca discos e vinis) versus meios digitais (cdjs e CDs), na fala supracitada a questão se coloca entre dois meios digitais que proporcionam dois ambientes muito distintos para efetuação do mesmo objetivo, fazer as pessoas na pista dançar e, não perder a ligação com elas ao longo do set\*. O problema apresentado por Matheus é o seguinte: tocar com cdj possibilita uma maior interação com público porque a própria forma de tocar é dinâmica, ou seja, você escolhe e troca os CDs interage com os equipamentos e o público a partir de uma corporalidade mais expressiva, enquanto que ao tocar com computador, mais especificamente com softwares que permitem a manipulação em tempo real das músicas, você obtém “possibilidades infinitas” de formas de execução das músicas, entretanto, você acaba invadido pelo ambiente computacional de forma mais violenta, pois ele exige maior concentração durante as apresentações.

Por um lado temos o cdj — que na fala é apresentado como meio que abriu diversas possibilidades para discotecagem devido ao fato de as músicas que são tocadas possam ser editadas anteriormente em casa criando uma exclusividade — está ligado à forma mais tradicional da figura do DJ, por outro lado temos os softwares que abrem infinitas possibilidades técnicas em tempo real, mas que acabam bloqueando, ao menos de início, a interação calorosa com o público e os equipamentos, além de se desvincular completamente da figura tradicional do DJ. As mídias empregadas acabam influenciando diretamente na constituição do DJ, elas são os mediadores que crescem algo no processo bem como parte indissociável da subjetivação, ao menos “profissional”, destas pessoas. Quando as formas de tocar, organizar, editar ou não editar, manipular as músicas, etc., são os pontos de passagem obrigatórios para definição, mesmo que extremamente ampla e movediça, do que é o DJ, acredito, que tais termos e os meios técnicos pelos quais eles são acionados não possam figurar como simples intermediários de um processo com metas preestabelecidas por um dos lados da relação.

---

<sup>18</sup> No ponto subsequente a este apresentamos a discussão gerada ao redor das mídias utilizadas pelos DJs e seus desdobramentos em micropolíticas que, em alguma medida, constroem legitimidades dos DJs por meio destas mídias.

O que é um DJ? Quem toca? O que se toca? Como se toca? Ao nos colocarmos tais questões me parece inevitável a referência aos mediadores e suas formas de funcionamento para consigamos respondê-las satisfatoriamente, pois, boa parte do regime de funcionamento, logo, de quem é, de quem toca, o que toca e de como toca, é resultado da inserção destes mediadores. Assim, as *dedalações* passam a ser fundamentais para o processo e, estão diretamente ligadas com as formas de subjetivação que se apresentam. Os caminhos se mostram mais longos e tortuosos do que se imagina o que acaba demandando desvios, busca de rotas alternativas, inserção de mais um mediador ao longo do caminho, o que altera não só as metas, mas também os resultados. Neste sentido, com a implicância mútua entre as *dedalações*, que os processos técnicos exigem, e as formas de subjetivação que surgem, podem ser entendidas como o que Deleuze e Guattari chamam de mecanosfera, “O que chamamos mecanosfera é o conjunto das máquinas abstratas e agenciamentos maquínicos, ao mesmo tempo, fora dos estratos, nos estratos e interestráticos” (DELEUZE; GUATTARI, 2000), ao utilizar tal idéia busco ressaltar uma das formas possíveis de se entender a relação entre a música eletrônica de pista (máquina abstrata) como estrato que, ora define a unidade de composição e ora as forças de atração, se articula com os meios técnicos (agenciamento maquínico) aplicados na sua produção e reprodução, proporcionando os conteúdos desta relação, esses agenciamentos maquínicos garantem as co-adaptações de conteúdo e expressão, as correlações entre os segmentos envolvidos e, assim, garantindo as relações entre substratos que correspondem às mudanças de organização, para logo em seguida retornar ao plano de consistência, pois, é neste momento em que efetua a máquina abstrata.

Quando Jeff Mills apresenta a necessidade de ficar cada vez melhor em configurar e manipular as músicas, ou Carl Cox da visão do futuro de quem soube deixar as máquinas explodirem deste jeito, ou Larry Sherman ao evidenciar que aqueles jovens não eram músicos e mesmo assim operaram uma revolução com seus seqüenciadores ou, ainda, quando Matheus B afirma que a entrada do computador mudou totalmente a forma de discotecar, são as formas de mútua implicabilidade entre máquinas abstratas e agenciamentos maquínicos que estão em cena, ao diversificarem os meios pelos quais as músicas são (re)produzidas a própria música vai se refazendo em quanto tal. Os meios técnicos não se apresentam como meros facilitadores de um trabalho (isso também), mas ao ingressarem no processo o próprio trabalho se altera. Por exemplo, quando o DJ Ricardo Guedes profere a seguinte fala no documentário DJ History<sup>19</sup>,

---

<sup>19</sup> Primeiro documentário sobre a história dos DJs no Brasil. O trecho citado está disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ykoUH9Mrrw8>. Acesso em 12 de fevereiro de 2010.

O remix na nossa época era acompanhado por uma série de malas. Tinha maestro, tinha o arranjador; eu me lembro que para "trigar" uma bateria tinha três técnicos, quatro assistentes, dois auxiliares e um caboman, entendeu? E a gente lá rodando aquela fita de 12 polegadas, era tudo muito difícil.

Ele evidencia como o dispêndio material e humano influenciava nos projetos, ou seja, o que antes só se fazia em estúdios com uma equipe e por poucas pessoas que tinham acesso a tais meios, hoje pode ser feito por qualquer um com um computador no quarto de sua casa com muito mais rapidez, eficiência e qualidade do que no ano de 1984, ano ao qual Ricardo Guedes se refere. O aumento qualitativo por um lado (possibilidade de se produzir com computadores em casa) rende um aumento quantitativo (maior número de pessoas com possibilidades efetivas de produção) que se reverte em novos rumos da máquina abstrata (música eletrônica de pista) que por sua vez chegará a outros meios de se fazer (novos agenciamentos maquínicos).

Nas páginas precedentes tentei mostrar quais são os caminhos traçados pelos atores, e quais são eles, quando se (re)produz a música eletrônica de pista, mas não só isso, mas como este processo exige que estes atores envolvidos revejam suas metas ao longo do caminho e assim, ao reverem onde pretendem chegar para que possam chegar em algum lugar, sua própria subjetividade se altera. Quem sabe agora a frase “essência é existência e a existência é ação” que usei no início do texto faça mais sentido do que no primeiro momento em que foi proferida.

## ***2.2 As micropolíticas tecno-estéticas***

Para poder lidar com a forma, as matemáticas e a física dispõem de um conjunto de regras a observar ou a desrespeitar. É salutar, a esse respeito, a obrigação de ocupar-se antes de tudo das funções e não, em primeiro lugar, da forma acabada.

Paul Klee

Nas primeiras cenas de 2001: Uma Odisséia no Espaço lançado em 1968 por Stanley Kubrick, nos vemos em meio uma paisagem árida de poucas condições de sobrevivência, onde hominídeos disputam arduamente por poças de água e carcaças de animais, suas relações de disputas estão fundadas em ameaças recíprocas com gritos e gestos que demonstrem vigor físico. Numa determinada cena, dois grupos encontram-se ao redor de uma dessas poucas poças de água, as ameaças, devido à sede, tornam-se mais violentas. Um dos hominídeos empunha um osso de um dos esqueletos próximos e golpeia um integrante do grupo rival que estava saciando sua sede, este cai e todos os outros pertencentes ao grupo do atacante se precipitam sobre o outro copiando o gesto seminal. Logo em seguida somos lançados para

uma estação espacial onde nos defrontaremos com o grande mistério do filme, descobrir o que é e de onde surgiu um artefato preto (um monólito) encontrado na lua (um destes também já havia caído na Terra milhões de anos antes e é descoberto no ano de 1999), mas também encontraremos o computador HAL-9000, que além de ser um dos tripulantes da estação espacial será também o um dos personagens principais, pois será contra ele que a tripulação humana travará uma luta intensa. Neste filme Kubrick vai ao extremo das implicações entre humanos e máquinas, mais especificamente, nas conseqüências do desenvolvimento das inteligências artificiais, mas em um segundo plano podemos ver como as relações políticas e diplomáticas se reconfiguram com a entrada dos meios técnicos como parte destes processos.

Nas páginas anteriores que compõem esta parte do trabalho tentei apresentar como máquinas e humanos ao produzirem em conjunto de forma complementar, primeiro, as responsabilidades e êxitos acabam por serem partilhadas e, segundo, este tipo de relação não, necessariamente, é de subjugação de uma parte por outra, mas pode vir a proporcionar outras formas de subjetivação em ambos.

A seguir, nas páginas subseqüentes que compõem esta seção buscarei outra nuance das relações tecnoestéticas da música eletrônica de pista, a saber, as micropolíticas que se engendram por meio das tecnologias utilizadas, ou seja, como se organizam relações políticas, hierárquicas e de poder, isto é, campos de tensão e força a partir das opções tecnoestéticas envolvidas.

No início e até meados dos anos 2000 tivemos um período de embate tenso e intenso entre tipos de mídia que eram entendidas como dignas de serem as mídias por excelência dos DJs, mais especificamente, tivemos uma oposição entre as mídias analógicas (toca discos e discos de vinil) versus as digitais (o surgimento dos primeiros aparelhos de cd destinados a DJs); esta disputa começa a perder fôlego em meados da década passada, entre os anos de 2005 e 2006, quando, de certa forma, os cdjs passam a ter uma grande melhoria e começam a inspirar mais segurança entre os DJs. Neste período o contraste e as disputas — muito mais acirradas e passionais — entre os tipos de mídias faziam com que as formas de hierarquização e argumentos políticos acerca das escolhas tecnoestéticas fossem muito mais explícitas dos que tentei apresentar aqui. Após certa estabilização destas disputas o cenário começa a reorganizar suas relações por outras vias, desenhadas graças à entrada de outros mediadores.

Pedro Peixoto Ferreira em seu texto *O Analógico e o Digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs* faz uma análise magistral da politização tecnoestética — como ele mesmo chama — no período acima referido. Ao analisar uma lista de discussão de DJs na internet o autor nos mostra claramente os movimentos de politização das mídias como

forma de legitimar um dos lados no debate, nesta lista a disputa gira em torno (como o próprio título do texto se refere) do analógico e do digital e chegando ao caso paradigmático do final scratch, que então surgia. Neste momento — aliás, que vivi e acompanhei diretamente as disputas e até mesmo a campanha contra a super taxação dos discos de vinil — temos de um lado, os que se reivindicam os verdadeiros DJs (os defensores do analógico), pois estes meios que realmente definem o que é e como trabalha um DJ, frente aos apertadores de botões, aqueles DJs que optaram, por diversos motivos, por se apresentar com CDs.

Ao analisar a lista de discussão mantida pelos DJs, Pedro Peixoto Ferreira, evidencia que os ataques com vistas a legitimar suas práticas, conseqüentemente, suas opções técnicas e estéticas, parte dos defensores das mídias analógicas, estas investidas não só defendem a superioridade das suas opções que se fundamentam em argumentos puramente técnicos (a segurança e maior controle, manipulação direta dos discos com as mãos proporcionadas pelos toca discos, especificamente o modelo Technics SL 1200 MKII e pelos discos de vinil, assim como habilidades específicas demandadas) e estéticos (o fato de a indústria fonográfica de massa ter abandonado o formato vinil como formato por excelência de difusão das músicas fez com que ele migrasse para um mercado alternativo altamente especializado, o mercado dos DJs, com isso a mídia, supostamente, tem todos os requisitos para o que ela é desenvolvida), não obstante também buscam desqualificar as mídias digitais pela inversão do seus argumentos de defesa. Além desta polarização constata outra que vem a roldão e acaba por reforçar esta cisão entre os tipos de mídia. De um lado temos o *underground* representado pelos defensores das mídias analógicas e, assim, financiadores e um mercado alternativo que permite uma maior experimentação estética além de, segundo os argumentos encontrados na lista de discussão, os bons produtores e DJs lançam e utilizam discos de vinil pela sua superioridade na resposta a frequências graves; por outro lado temos o *mainstream*, que está ligado aos apertadores de botões, isto é, os defensores das mídias digitais e que representam aqueles que não têm respeito pelo público, pois, a mídia por eles utilizada não é um meio pensado para aquela função, assim como os cdjs são vistos como equipamentos problemáticos e que não oferecem nenhuma segurança para o DJ em sua função, além de serem associados a uma frieza performática que não aconteceria com a utilização das mídias analógicas, estes últimos, os do *mainstream*, ainda são associados à prática de pirataria por pegarem as faixas que executam diretamente na internet o que prejudicaria o mercado alternativo mantido pelo *underground* e, assim, acabam sendo vinculados a indústria fonográfica em geral ou também chamada de comercial. Ou seja, a politização das mídias fundamenta relações de poder (econômico, simbólico, físico, etc) agenciadas neste embate.

Abaixo segue a tabela retirada do texto de Pedro Peixoto Ferreira que apresenta muito bem como se apresentam os argumentos e instituem as relações. Nesta tabela estão sintetizados os argumentos, disputas e posições adotadas pelos frequentadores da lista de discussão analisada pelo autor. É incrível como neste momento de disputa era possível polarizar e consolidar uma posição por meio de uma opção tecnoestética, e assim transformá-la em uma máquina de guerra contra a posição contrária com uma lógica argumentativa interna extremamente coerente e consistente com a opção adotada.

VINIL	CD
É "legal".	Nunca será tão "legal" quanto o vinil.
Faz parte da "imagem" do DJ, é "bonito".	Não é atraente e não faz parte da imagem do DJ.
É a mídia "predileta" dos DJs.	Só é empregado quando as contingências o exigem.
Os pontos específicos da música são facilmente visíveis.	O som não é visível. É necessário saber exatamente os minutos e segundos dos pontos, ou programá-los com antecedência.
Materialidade imediata: o som é manipulado diretamente com a mão, e é visível no momento em que está sendo tocado (um DJ afirma: "o verdadeiro dj bota a mão na massa. quer dizer no vinyl").	Mediação abstrata: o som é manipulado por botões e outras interfaces indiretas e não é visível.
Efeitos que dependem da materialidade do vinil e do mecanismo do toca-discos ( <i>scratching, spinbacks, power off</i> etc.)	Simulação destes efeitos, quando disponível, não é convincente.
É geralmente associado a DJs que pesquisam e investem tempo e dinheiro em uma determinada cena/gravadora/estilo (financiando "mercados alternativos") e no desenvolvimento de técnicas manuais de <i>turntablism</i> .	É geralmente associado a DJs de <i>trance</i> e de <i>dance music</i> comercial, que apenas "baixam" arquivos mp3 pela Internet (ao invés de pesquisar os lançamentos em vinil), não contribuindo assim para a reprodução de uma cena <i>underground</i> através da compra de vinis (um DJ, por exemplo, justifica o fato de só tocar CDs com mp3 obtidos gratuitamente pela Internet pelo fato de ser "DJ de clube mauricinho").
Por não ser mais produzido "em massa" pela indústria cultural, serve de suporte para um "mercado alternativo" (subcultural, <i>underground</i> , experimental).	É o formato comercialmente preponderante e (paradoxalmente), junto com outros formatos digitais, permite a aquisição de músicas sem o devido pagamento de direitos autorais, impedindo a criação de um "mercado alternativo".
Mixagens "calorosas".	Mixagens "frias".
Mixagens "seguras".	Mixagens "inseguras".
O vinil está na "alma" do DJ.	O CD é apenas um "quebragalho" e um modismo.
Os maiores produtores e DJs do mundo só tocam vinil.	CDs geralmente são usados por DJs inexperientes e inexpressivos.
Vinil impõe respeito e diferencia (a prensagem de vinil exige uma infra-estrutura dispendiosa).	CD aproxima o DJ de uma pessoa qualquer apertando botões (qualquer um pode queimar um CD).
Atinge frequências mais graves ("subgraves") do que o CD, portanto se prestando mais à atividade dos DJs.	Apesar de atingir frequências mais agudas do que o vinil, não reproduz bem os "subgraves" tão valorizados pelos DJs.
O som é mais "fiel" ao concebido.	O som sofre distorções (ruídos muitas vezes reconhecidamente imperceptíveis mas considerados relevantes).
É mais "natural" (não apenas pela natureza analógica do som, mas também pelo material biodegradável das capas e pela origem "orgânica" do vinil)	É mais "artificial" (não só pela natureza digital do som mas também pelo plástico utilizado tanto na embalagem quanto no próprio CD)
O contato mecânico da agulha no vinil permite um <i>feedback</i> gradual e desejável do ambiente (uma certa "ambiência", um certo "calor").	Não há <i>feedback</i> do ambiente a não ser em casos extremos e indesejados (erros de leitura provocam efeitos esteticamente desvalorizados).
<i>Underground</i> .	<i>Mainstream</i>

Para seguir o trabalho de análise da politização tecnoestética no discurso dos DJs segui um procedimento semelhante ao adotado por Pedro Peixoto Ferreira. No entanto, não me foquei em uma lista de discussão, mas sim em um artigo publicado no blog de um DJ e professor de produção de música eletrônica e, conseqüentemente, as respostas e comentários que seguiram a publicação do referido artigo<sup>20</sup>. Este artigo foi motivado por uma entrevista que o DJ respondeu a uma revista sobre as novas tecnologias e o futuro da profissão de DJ.

Diferentemente do que ocorria na época e na lista de discussão acompanhada por Pedro Peixoto Ferreira, onde a tensão se dava entre defensores de mídias específicas e, assim, gerando as disputas entre dois lados bem definidos, no artigo e comentários aqui utilizados a disputa e a tensão entre as mídias propriamente ditas foram transferidas para as formas de utilização, ou seja, aparentemente, a mídia empregada nas apresentações não é ponto de tensão, mas sim a forma que os DJs se apropriam delas passa a ser o foco das disputas, a tensão que se estabelece entre os DJs, o seu conhecimento, a capacidade de interagir com novas tecnologias e a recalcitrância imposta por estas tecnologias, e, conseqüentemente, da instituição de relações de poder.

Após reproduzir parcialmente as respostas dadas ao jornalista da revista sobre as novas tecnologias o DJ responde a seguinte questão:

**O DJ vai mudar em um futuro próximo?**

Um lado muito interessante do barateamento das músicas e ferramentas é que mais e mais pessoas vão ter acesso a esse tipo de prática, com isso devemos zerar a exclusão social que reinou neste universo nos últimos anos.

Novas tecnologias estão tomando conta, mas isso não significa que um computador e um robô podem facilmente tomar o lugar dos DJs, a técnica para apresentar as músicas pode mudar rapidamente, mas o bom gosto, seleção musical, psicologia de pista não vão mudar.

- Um bom DJ, conhece suas músicas sabe como elas tocam as pessoas, ele conduz a pista de dança da mesma forma que um maestro conduz uma orquestra.
- Um bom DJ não faz da sua apresentação apenas uma sequencia de batidas, ele conta uma estória, emociona e cativa as pessoas, isso nenhuma tecnologia vai conseguir substituir.

Nesta fala fica clara que a disputa política fundamentada nas mídias perdeu muito de sua força, pois “Novas tecnologias estão tomando conta”, e que a situação está centrada em como se dá a relação entre, no mínimo, três termos, o DJ, as tecnologias e a pista. Neste momento o tom passional identificado na disputa-defesa entre mídias analógicas e digitais retorna com outro tom, apesar de em alguns momentos já figurar com este caráter naquele momento, isto é, a referência ao bom gosto e a psicologia da pista, são exemplos desta

---

<sup>20</sup> Optei por não utilizar os nomes do DJ e dos comentadores do texto, mesmo ele tendo sido publicado na internet e ter caráter público, mas o texto encontra-se na íntegra em anexo.

passionalidade. O barateamento e a maior produção permitiram que ocorresse o domínio das novas tecnologias e isso proporcionou a diminuição da *exclusão social que reinou*, este é apresentado como o ponto forte deste domínio.

Assim as tecnologias abriram o caminho para uma maior entrada de pessoas no mundo da discotecagem ao mesmo tempo em que deixaram outras para trás pela pouca vontade ou inabilidade na relação com novas máquinas e sistemas informacionais, “*vi DJs das antigas ficaram para trás, pois não sabiam mexer na internet para comprar discos e depois baixar músicas. não tem como fechar os olhos ou você pega o bonde ou ele te atropela!!*”, desta forma as máquinas passam a ter um estatuto cada vez mais ambíguo, pois não se trata mais em defender uma mídia por ser mais segura ou por representar a figura tradicional do DJ, ou por outro lado, por ser mais barata e por permitir maior liberdade de acesso e edição (as músicas em formato digital gravadas em cd). A luta que antes era travada, digamos assim, por meios políticos clássicos, homens entre eles, onde a legitimação dos argumentos se baseava nos meios tecnoestéticos — pois estas escolhas técnicas demandavam capacidades humanas específicas —, agora desloca toda sua força de compreensão e argumento para os tipos de relações entre homens e máquinas, que é o que permitirá, além do domínio da *psicologia da pista* ou *do bom gosto*, definir quem é o verdadeiro DJ.

Dos pontos que aqui foram discutidos, o que mais me chamou atenção foi se "o dj deve estudar novas tecnologias?". Particularmente acredito que essa seja uma das características mais importantes que um dj deva buscar e possuir. Pois de tempos em tempos é fato que tudo se modifica, equipamentos acabam - mesmo que por muito tempo de uso - sendo substituídos por modelos mais modernos. Por isso um dj que se preze deve buscar sempre coisas novas, sejam equipamentos, músicas e técnicas e aplicar tudo isso dentro de seus respectivos set's.

Comentário de um dos leitores do blog.

Ao estudar a variação das novas tecnologias o DJ torna-se gradativamente cada vez mais DJ, diferentemente do que víamos antes, quando — claro que existiam requisitos técnicos mínimos, mas estes andavam junto com o tipo de mídia pela qual se optava — a mídia em si tinha um peso considerável para definição do estatuto de legitimidade do DJ. Neste momento o que mais importa é como se compor com as tecnologias ao invés de opô-las com fins de definir qual é mais digna.

Jamais podemos ser escravos da tecnologia. Um bom set só é possível pelo lado envolvente humano, coisa que máquina nenhuma conseguira reproduzir tão fielmente. Claro que existirá aqueles que sabem aproveitar as oportunidades tecnológicas e vão fazer de seu trabalho uma simples automação sonora, carregada de "robotização". Sabemos quem são os "verdadeiros" djs, pois eles continuam na cena independente de aparato moderno.

Comentário de outro leitor do blog.

Em certa medida as falas dos DJs apresentam ainda uma distinção valorativa entre as funções criativas (inevitavelmente humanas) frente às simples adaptações “robóticas” (inevitavelmente tecnológicas), no entanto, vemos uma associação direta entre os processos de conhecimento e domínio destas máquinas ligado ao bom gosto e o *feeling* de pista, este último sempre referido como algo quente e que dá a consistência artística e humana aos sets\*, enquanto que o primeiro é visto como a parte fria e que representa o domínio de meios facilitadores para fins específicos.

Eu amo a tecnologia mas amo muito mais as músicas!!

A tecnologia facilita a nossa vida, mas ela é apenas um meio, não é a solução final. Concordo com você sem interação com o público e o feeling certo para colocar a próxima música nada vai dar certo.

Resposta do DJ dono do blog a um dos comentários.

Como dito acima, o foco das ações políticas volta-se, aparentemente, para o bom domínio das máquinas, entretanto, é este domínio que permite gradualmente a *interação com o público*, acesso à *psicologia da pista* assim como o *feeling*, que serão mobilizadas como argumentos para estruturação das relações de legitimidade e poder entre os DJs e produtores. A efervescência de novas tecnologias, atualmente, mais do que nunca, concebidas por e para DJs torna possível a mobilização de tais argumentos como forma de instituição de relações regulatórias e hierarquizantes neste meio, mas não são todas estas tecnologias que garantirão a atualidade e a virtuosidade do DJ ou produtor e é aí, neste interstício, que se forma o argumento legitimador das relações de poder que se instituem e se organizam a partir destas opções tecnoestéticas, o importante é, o quê e como se faz, o que se faz com estas opções.

O maior problema das novas tecnologias é que com elas se banalizou um pouco a figura do DJ. Isso sem nem entrar no mérito de que o próprio termo DJ (disc-jockey) muitas vezes é um pouco obsoleto. O maior problema que vejo agora, nesse momento de virada, é que fica cada vez mais difícil separar o pessoal que realmente quer fazer um lance de verdade, de qualidade, e o pessoal que fica só de farronice.

Brian Eno já alertava, nos anos 70, que com menos se faz bem mais, já que a carência de recursos incita a criatividade ao limite.

Hoje nos vemos em meio a uma miríade de software e hardware com tantos recursos que passamos mais tempos explorando equipamentos que produzindo músicas.

Ninguém está satisfeito com o que tem.

É por isso que um Kraftwerk de trinta anos atrás ainda soa mais atual que muito tuntuistum feito ainda ontem. Talvez porque tivessem a tecnologia como um meio, não como um fim.

Falas de dois leitores do blog.

Com as duas falas acima podemos perceber que as questões que venho tentando desdobrar nas páginas precedentes dizem respeito a; em primeiro lugar, *separar o pessoal que*

*realmente quer fazer um lance de verdade, de qualidade, e o pessoal que fica só de fafarronice; e, em segundo lugar; que com menos se faz bem mais [...] como lhe dar, com tantos recursos que passamos mais tempos explorando equipamentos que produzindo músicas.*

Para que a separação seja feita a categoria DJ deve ser revista, pois vem sendo banalizada, nas próprias palavras do leitor do blog, a luz da utilização dos próprios meios que engendraram o processo de banalização e, conseqüentemente, na segunda fala o leitor ressalta a fala de Brain Eno que com menos se faz bem mais, pois é nestas condições que se estabelecerá a distinção fundamental e, assim, a revisão do termo DJ como categoria válida. Todas as qualidades distintivas para restituição da categoria DJ aqui citadas, a saber, feeling, psicologia da pista, bom gosto, domínio e conhecimento de suas músicas, etc., passam obrigatoriamente pelo crivo das tecnologias, mesmo que estas sempre sejam referidas ou que devam ser entendidas como meios e não fins, pois o que realmente fará a diferença é a parte humana do processo. Parece que nestas formas de distinguir os verdadeiros dos falsos DJs ocorre, mesmo que não explicitamente referido, um processo de humanização das máquinas e uma maquinação dos humanos, para lembrar Haraway, o processo de relações políticas fundadas em práticas de produção de ciborgues tecnoestéticos.

### 3. *Liminaridade: produção territorial coletiva e desterritorialização estética*

Diria que ... se você puder imaginar Kraftwerk e George Clinton presos num elevador com um teclado entre eles. Tendo George Clinton na esquerda e Kraftwerk na direita. Esse era o conceito. Eles ficariam presos nesse elevador por horas, e quando finalmente se abre tem um tipo de cheiro de metal e funk, e o teclado está virado do avesso. Era isso aí.

Derrick May no documentário Pump up the volume sobre o conceito que o levou a fazer a música Strigs of Life.

Liminaridade<sup>21</sup> ponto de passagem entre dois estados. Como já foi dito anteriormente, no final da década de 70 e início de 80 do século passado algo de diferente ocorreu que alterou as formas de se pensar e fazer músicas, pelo menos músicas para pista de dança e, nesta parte do texto tento apresentar de forma sucinta como a liminaridade daquele momento propiciou o desenvolvimento da música eletrônica de pista e assim preparar o terreno para a apresentação e articulação dos processos de território, desterritorialização (que são partes do conceito bem mais complexo de *ritornelo* formulado por Deleuze e Guattari ao longo das obras *Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* volume 1 e *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* volume 2<sup>22</sup>) e cenário, este último um conceito “nativo” apresentado pelo DJ Jeff Mills em uma entrevista.

Assim a idéia foi tentar uma descrição das situações de surgimento da música eletrônica de pista onde aparecessem as liminaridades do processo de produção de novos territórios existenciais acabaram culminado em desterritorializações estéticas, pelo menos naquele contexto específico, isto é, como a expansão de fronteiras, busca de linhas de fuga, cooptação de diversos colaboradores, etc., de como se faz e o que é música foi a forma pela qual foi possível pensar outras formas de existência.

Em meados da década de 70 a disco music está nos subúrbios dos Estados Unidos, é ali que ela se faz e se mantém, foi no ano de 1977, com o lançamento do filme “Embalos de Sábado à Noite” que este som se populariza e se expande para além dos limites dos subúrbios.

---

<sup>21</sup> Definição da palavra liminar no dicionário eletrônico Houaiss.

□ **adjetivo de dois gêneros**

**1** que constitui o começo, o início de alguma coisa, esp. que está colocado num livro, numa obra como prefácio; preambular

Ex.: *notas l.*

**2** relativo a, situado em ou que constitui limite ou ponto de passagem (como entre dois locais, situações, atividades etc.)

<sup>22</sup> Este último publicado no Brasil em cinco volumes, e a discussão sobre o conceito de ritornelo e seus processos encontra-se no volume quatro. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 176p.

Este é o momento em que os DJs começam a aparecer como figuras de destaque na disco music e nas discotecas, eles passam a fazer parte da linha de frente deste movimento. No mesmo ano de lançamento de Embalos de Sábado à Noite o promotor de festas Robert Willians leva de Nova York para Chicago, para tocar no clube The Warehouse, o jovem DJ Frankie Knuckles leva consigo a energia da cena gay das discotecas de Nova York para Chicago. Ainda estamos na disco music, mas será daí que virá o primeiro estilo de música eletrônica de pista, a house music, mas antes voltemos a Nova York. Em janeiro de 1978 abre o clube Paradise Garage em Nova York, clube onde aparecerá o DJ que influenciou e ainda influencia inúmeros DJs, ele se chama Larry Levan, com Larry no comando do som e o clube com o melhor sistema de som de Nova York a disco music, não só ela, mas as músicas para pista de dança ganham novos contornos. Paradise Garage dita o ritmo da expansão deste tipo de festas. Mas é em Chicago e depois em Detroit que ocorrerá uma mudança significativa.

Frankie Knuckles traz a cena gay de Nova York para os subúrbios negros de Chicago, o clube The Warehouse é freqüentado quase que exclusivamente por estes dois públicos, mas não demora para que outras pessoas se interessem pelo que está acontecendo ali. É um momento extremamente frutífero pra os DJs e para a discoteca, o clube Warehouse começa a criar um público fiel e todos os DJs de Chicago e freqüentadores do clube querem as músicas tocadas lá e só existe um lugar na cidade onde procurá-las, na loja Imports. Todos procuram pelas músicas tocadas Warehouse, até o momento em que os vendedores da loja decidem abreviar a classificação de “Tocadas na Warehouse” para “house music”, eis que surge a denominação para o que estava sendo construído. Com o programa de rádio The Hotmix 5, ocorrendo aos sábados à noite e apresentado pelos DJs Steve "Silk" Hurley, Farley "Jack Master" Funk, Ralphie "Rock" Rosario, Scott "Smokin" Sills e Mickey "Mixín" Oliver que as técnicas de mixagem se elevam quase a perfeição e o estilo de executar as músicas em clubes se populariza. Detroit também tem seu programa de rádio que expandirá as referências da música eletrônica de pista e ele se chama, Electrifying Mojo, não tem o mesmo formato do programa que é transmitido em Chicago, mas apresenta as faixas e artistas de house music ao lado de nomes como Kraftwerk, o que mudará os rumos da house music em Detroit e que virá a se chamar Techno.

Antes do Techno e da House music desenvolverem-se mais do que já vinham fazendo, mais especificamente no ano de 1979, a disco music sofre um ataque violentíssimo do radialista e DJ de Rock'n'Roll, Steve Dahl, neste ano no estádio Comiskey Park ele organiza o maior protesto anti-disco, que se chamou “Disco Sucks”, neste protesto, com o estádio

lotado, foram implodidos muitos discos de disco music e de música negra em geral, com isso as gravadoras que vinham investido em selos especializados em artistas de disco fecharam suas portas, as rádios passaram a investir no pop e no rock e a disco music muito negra e muito gay para os Estados Unidos volta para os *ghettos*<sup>23</sup> de onde tinha vindo, mas é aí, no *underground*, que tudo continuará ocorrendo, neste mesmo período ocorre a popularização dos sintetizadores e seqüenciadores e novos caminhos são vislumbrados para a house music.

Inicia-se a década de 80 com o declínio que a disco está sofrendo, conseqüentemente, com a escassez de músicas para os DJs, mesmo no fundo dos baús, e a popularização dos sintetizadores e seqüenciadores, principalmente os projetos falidos da Roland TB-303 e TR-909, os DJs perceberam que a partir de então poderiam e deveriam produzir suas próprias músicas se quisessem continuar suas atividades. Estes dois *actantes* foram fundamentais para que o processo se desenvolvesse.



Imagem 1: Roland TB-303 (Transistor Bass)

<sup>23</sup> Mantenho a acepção dada ao termo na introdução.



chamado de Techno, com o lançamento, no ano de 1984, do quinto álbum de Atkins e segundo do Cybotron (dupla formada por Atkins e Richard “3070” Davis que durou até o ano de 1983) chamado Techno City que a música eletrônica de pista começa a se consolidar, é nesta época também que a house music está atravessando o oceano Atlântico e chegando no Reino Unido e junto com ela seus criadores vão para sua primeira tour pelo Velho Mundo. Agora a house music (pois até este momento, mesmo com o lançamento do álbum do Cybotron, tudo é visto como house music) existe para além de Chicago e Detroit.

Em Detroit a atmosfera alegre, descontraída, *souful* da house music terá outros contornos. Nos anos 80 do século passado Detroit está colhendo os prejuízos da indústria automobilística que está deixando a cidade, a renda das famílias está diminuindo drasticamente, a população reduz consideravelmente e as oportunidades de entretenimento são praticamente inexistentes. No entanto, os jovens citados no parágrafo anterior e outros que virão poucos anos após estes começarem a lançar suas músicas estão aproveitando o ar fantasmagórico da cidade industrial semi-esquecida pela América como substrato para produzirem suas músicas.

Nós crescemos com nossos pais indo trabalhar na indústria automobilística e voltando para casa e nos dizendo que trabalhavam com robôs.

Fala do DJ e produtor Stacey Pullen no documentário High Tech Soul (The Creation of Techno Music)

O ambiente altamente tecnológico da cidade contribuiu de alguma forma para o surgimento e a expansão do Techno, este com a house music ao atravessarem o oceano Atlântico e chegar ao Reino Unido ganharam a força necessária para se estabelecerem e se proliferarem. Esta força ficará potencializada a partir do verão de 87, quando acontece na ilha espanhola de Ibiza o chamado *The Summer of Love* ou Verão do Amor, quando jovens londrinos, principalmente, têm a possibilidade de conhecer mais de perto o acid house e o ecstasy. Terminado o período de férias na ilha espanhola, quatro jovens londrinos (Johnny Walker, Paul Oakenfold, Nicky Holloway e Danny Rampling) resolvem que o clima das festas da ilha espanhola deveria ocorrer na ilha do Reino Unido e, então, no outono de 1987 liderados por Danny Rampling recriam o clima de Ibiza na Capital inglesa em uma academia em Southwark que foi chamada de Shoom, daí para frente, juntamente com o clube Hacienda, em Manchester, de propriedade dos integrantes da banda New Order e funcionando desde 1982 a música eletrônica de pista só cresceu. Com a consolidação da música eletrônica de pista no Reino Unido as repressões por parte do estado as acid house party tem início, mas isto servirá para aumentar sua potencia e expansão ao longo dos anos noventa, como veremos

na última parte do trabalho. Assim os anos noventa foram o período onde houve a consolidação e popularização da música eletrônica de pista como a conhecemos, e os anos 2000, com a entrada dos novos paradigmas tecnológicos vêm reformulando suas fronteiras novamente.

Ao transfigurar, ou melhor, reconfigurar a disco music por meio das formas como se executava-a, os DJs começam a borrar as linhas de um território estético já existente. As máquinas aplicadas neste processo, inicialmente, os toca discos, possibilitavam a alteração de velocidade, com duas cópias do mesmo disco executar a música reconfigurando sua estrutura, isto é, prefigurando os processos de edição, a princípio nada de muito inovador, no entanto estas mudanças exigiram que se pensasse a música diferente para que assim se tocasse ela de outra forma, com o que se tinha disponível no momento foi possível atacar dois problemas de uma só vez, o das velocidades e o da estrutura. Assim ao executar as músicas com outra forma de pensá-la e com meios que permitiam levar a cabo estas idéias as linhas de demarcação deste território começam a ficar mais fluidas. Quem toca, como toca e o que toca passam a ser redefinidos na pista de dança, uma redefinição multilateral nem um pouco clara, seus objetivos também não são fáceis de vislumbrar neste momento, todos os elementos envolvidos acabam por compor um grande devir que ainda não se sabe ao certo para onde se encaminha.

Com efeito, seria preciso evitar uma conciliação simples demais, como se houvesse de um lado sujeitos formados, do tipo coisas ou pessoas, e de outro lado, coordenadas espaço-temporais do tipo hecceidades. Pois você não dará nada às hecceidades sem perceber que você é uma hecceidade, e que não é nada além disso. Quando o rosto torna-se uma hecceidade: "era uma curiosa mistura, o rosto de alguém que simplesmente encontrou o meio de se ajeitar com o momento presente, com o tempo que está fazendo, com essas pessoas que estão aí". DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 42p. (Coleção Trans).

Com a entrada dos seqüenciadores, da TB-303 e da TR-909, principalmente, esta reconfiguração territorial será muito mais violenta. Agora é possível a produção de músicas próprias a partir de máquinas baratas e trechos de músicas antigas, mas não pára por aí, com o produtor Marshall Jefferson, alguns anos após a chegada destas máquinas, a situação é repensada, ele passa a investir na produção de seus próprios samples, começa a gastar o dinheiro do orçamento para produção das faixas para contratar músicos para que a partir daí ele tenha materiais sonoros que ninguém tinha.

Todo o processo de surgimento e expansão da música eletrônica de pista se deu por esses movimentos de diferenciação técnica que resultaram em desterritorializações estéticas;

mesmo que, posteriormente, um território novo viesse a se constituir, o problema da transfiguração espaço-temporal por meios técnicos (implicando as dimensões estéticas), permaneceu um dos principais problemas, ao meu ver, em jogo nos processos de (re)produção da música eletrônica de pista desde antes de seu surgimento. Com isso os territórios foram sendo tomados a partir das paisagens sonoras que eles constituíam, e conseqüentemente, pelos novos problemas estéticos que se enfrentava ao buscar a ampliação das linhas de demarcação destes espaços estáticos.

O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculo. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões (como a cor momentânea que toma um peixe de água doce sob tal impulso). As qualidades expressivas, ao contrário, como as cores dos peixes de recifes de coral, são auto-objetivas, isto é, encontram uma objetividade no território que elas traçam. [...] Qual é este movimento objetivo? O que uma matéria *faz* como matéria de expressão? Ela é primeiramente cartaz ou placa, mas não fica por aí. Ela passa por aí, e é só. Mas a assinatura vai tornar-se estilo. Com efeito, *as qualidades expressivas ou matérias de expressão entram em relações móveis umas com as outras, as quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias.* DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4:** Capitalismo e Esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 108p. (Coleção Trans).

As cidades e as máquinas cada uma a seu modo serviram como catalisadoras (mediadores) para o surgimento deste novo tipo de manifestação estética oriunda de uma desterritorialização estética anterior. Os regimes de funcionamento destes mediadores (cidade e máquinas) são o grande diferencial para sua importância na música eletrônica de pista. A cidade funciona por fluxos, circulação de matérias, circuitos e, com isso organiza a polarização das matérias circulantes, dispõe em um plano as conexões que formarão uma rede que proporciona que as matérias circulem aqui, ali ou acolá. As cidades como uma caixa de velocidades foi uma das partes funcionais que fundamentou o surgimento desta estética.

A cidade é o correlato da estrada. Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria. Ela se define por entradas e saídas, é preciso que alguma coisa aí entre e daí saia. Ela impõe uma frequência. Ela opera uma polarização da matéria, inerte vivente ou humana; ela faz com que o *phylum*, os fluxos passem aqui ou ali, sobre as linhas horizontais. É um fenômeno de *trans-consistência*, é uma *rede*, porque ela está fundamentalmente em relação com outras cidades. Ela representa um limiar de desterritorialização, pois é preciso que o material qualquer seja suficientemente desterritorializado para entrar na rede, submeter-se à polarização, seguir o circuito de recodificação urbana e itinerária. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 5:** Capitalismo e Esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 122p. (Coleção Trans).

Já as máquinas funcionam como o ponto de abertura de múltiplos caminhos que podem levar ao mesmo resultado, no entanto, isto não é uma garantia, pois as tecnologias são

resultado de *phylum maquínico* específico, e este, por sua vez é resultado de um conjunto de singularidades e de prolongamentos por operações que tendem e fazem tender para traços de expressão de conteúdos. Dependendo do *phylum* ao qual se está conectado dependerá também o resultado da organização das matérias e das singularidades em questão.

O *phylum* maquínico é a materialidade, natural ou artificial, e os dois ao mesmo tempo, a matéria em movimento, em fluxo, em variação, como portadora de singularidades e traços de expressão. Daí decorrem consequências evidentes: essa matéria-fluxo só pode ser *seguida*. [...] O artesanão será [...] definido como aquele que está determinado a seguir um fluxo de matéria, um *phylum maquínico*. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 5**: Capitalismo e Esquizofrenia. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 91-92p. (Coleção Trans).

A música eletrônica de pista tendo sua formação como teve e, assim, seguindo os fluxos que permitiam sua continuidade teve seus territórios estéticos e existenciais determinados pelos regimes espaço-temporais dos meios de onde ela se fazia, isto é, sua estética buscou constituir paisagens sonoras condizentes com o espaço e os meios pelos quais ela se (re)produzia. Isto é, a liminaridade como processo, no caso da música eletrônica de pista, efetuou-se por meio da inserção de máquinas e pelos fluxos das grandes cidades, principalmente norte americanas, do final do século XX. As coordenadas tanto espaço-temporais quanto estéticas foram revista a partir do momento que as tecnologias e técnicas de produção e reprodução das músicas foram alteradas drasticamente por meio das práticas dos DJs. Seus corpos tiveram de buscar novos movimentos para assim obterem “novas” músicas para as pistas, assim como, mesmo, em sua maioria, não sendo músicos puderam fazer suas próprias músicas a partir das já existentes.

O *phylum maquínico* do qual a música eletrônica de pista remonta em sua gênese ressalta a liminaridade como processo, isto é, como algo situado entre dois locais, possibilitou a releitura (extrapolação do território estético precedente) das músicas e de como elas eram feitas, o que resultou em um avanço para além deste território, ou seja, uma desterritorialização, que foi engendrada por máquinas que levaram os humanos a repensar suas práticas devido às novas possibilidades que se apresentavam.

### **3.1. Território, Desterritorialização e Cenário**

Qualquer coisa que começa no underground é house para mim. Não me interessa o sucesso que faça!  
Fala do DJ Pierre no documentário Pump Up The Volume sobre o que é house music.

Nas páginas anteriores tentei — desajeitadamente, confesso — apresentar em linhas gerais como a música eletrônica de pista surgiu e se desenvolveu nos seus primeiros anos, isto

é, na fase em que emergia e se consolidava, para que nesta seção do trabalho fosse possível tratar com mais cuidado os dois conceitos deleuzo-guattarianos que formam a primeira parte do título desta seção (território e desterritorialização) frente ao conceito — pelo menos o tratarei como tal — de cenário, apresentado pelo DJ Jeff Mills em uma entrevista, e como esta idéia foi constituída para funcionar como um organizador de uma paisagem sonora.

A idéia básica ao justapor estes conceitos é de tentar entender melhor como eles funcionam, principalmente como funcionam em uma prática artística, isto é, os dois primeiros como processos que fundamentam e expandem práticas e o último, o conceito nativo, digamos assim, em quanto produtor de condições para produção de territórios existenciais, mas neste caso penso que fique melhor expresso pelo que Hakim Bey chamou de *TAZ* (Zona Autônoma Temporária) (BEY, 1985), onde os referidos territórios, ou melhor, cenários, alteram as condições do meio para produção destas zonas autônomas temporárias.

Antes de adentrar as questões conceituais supracitadas parece pertinente deixar clara a idéia de paisagem sonora, tradução do termo em inglês *Soundscape*, neologismo criado pelo professor Raymond Murray Schafer e seus colaboradores no projeto *World Soundscape Project*, para tentar dar conta do objeto com o qual estavam trabalhando, a saber, as sonoridades típicas que se apresentam e descrevem geográfica e temporalmente os lugares de que fazem parte, ou qualquer outro tipo de material sonoro que contribua para constituição do espaço sonoro.

A paisagem sonora e qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de radio ao mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. [...] Uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*. Schafer, R. Murray - *A afinação do mundo* 23-4 p.

Segundo Schafer a sua obra *Afinação do mundo* constitui o relato histórico da paisagem sonora mundial até 1975, data em que o livro foi publicado pela primeira vez. Neste livro o autor faz uma reconstituição diacrônica dos relatos sobre as experiências sonoras ao longo da história, para com isso tentar a maior aproximação das sonoridades cotidianas do passado, assim como, a descrição das mudanças no ambiente sonoro contemporâneo com o intuito de desenvolver um projeto acústico mundial.

Schafer abre o livro com a reconstrução histórica do que ele chama “As primeiras paisagens sonoras”, nesta parte são apresentadas as sonoridades produzidas pela natureza, e estás subdivididas em outros quatro subtítulos, a saber, “A paisagem sonora natural”, onde são apresentadas as dinâmicas sonoras dos elementos da natureza, isto é, os sons dos mares,

do vento no inverno nórdico, etc., e sua relação com as populações e formas de vida que convivem com estas sonoridades; depois temos “Os sons da vida”, aqui são comparados os tipos de sons produzidos por seres vivos, desde os insetos, passando pelos pássaros, pelos animais marinhos e terrestres até chegar aos seres humanos, são analisados os tipos de sons, as frequências emitidas, harmonias e funções; já em “A paisagem sonora rural”, o que temos é a descrição dos tipos de sons que constituem a vida sonora no campo; na última seção desta parte da obra, intitulada, “Do vilarejo à cidade”, o autor dá ênfase nas transformações sonoras ocorridas desde os primeiros vilarejos medievais até o estabelecimento das grandes cidades do século XIX. Na parte subsequente, “A paisagem sonora pós-industrial”, subdividida em outras duas, são apresentadas as mudanças sonoras ocorridas durante a Revolução industrial, e a inserção dos motores a combustão, teares, metalurgia, etc., e durante a Revolução elétrica e a entrada da energia elétrica propriamente dita, bem como todo o novo maquinário resultante desta última revolução. Na terceira parte, o “Interlúdio”, o autor faz uma análise da música, da paisagem sonora e das mudanças na percepção. A obra ainda é constituída por mais duas partes, a “Análise”, esta seção com caráter mais técnico, digamos assim, dos desdobramentos da paisagem sonora ao longo do tempo e “Em direção ao projeto acústico”, onde o autor traça os caminhos para a organização de uma nova paisagem acústica menos poluída, como ele mesmo detecta ao longo do livro.

Para o que me proponho neste trabalho às três primeiras partes apresentadas — “As primeiras paisagens sonoras”, “A paisagem sonora pós-industrial” e “Interlúdio” —, são as que mais interessam e aonde me concentrarei para fins de entendimento da idéia de paisagem sonora e a correlação que tentei estabelecer entre e a idéia de cenário. Nas três partes referidas acredito que Schafer apresente o traçado das mudanças sonoras de forma que elas deixam de ser algo de intencionalidade limitada, digamos assim na falta de uma expressão mais adequada, isto é, produzido não com fins de construir um ambiente sonoro habitável; em primeiro lugar, porque na maioria dos casos são oriundas de elementos da natureza (não possuem um conteúdo expressivo ou algo do gênero) ou são produzidas por animais e seus sons (não se sabe ao certo se são formas de comunicação, mas alguns biólogos apontam que os sons emitidos por animais como baleias e pássaros, por exemplo, detenham um conteúdo expressivo, um tipo de comunicação); em segundo lugar, porque são sons emitidos por um maquinário voltado para outros fins que os da produção do ambiente sonoro, mas nem por isso deixem de compor a paisagem sonora. É na terceira parte o “Interlúdio”, que as manifestações sonoras passam de emissão de sons aleatórios para produção de sons organizados (música) com vistas à produção de uma paisagem sonora a ser percebida e, neste

momento todos os elementos até então apresentados podem servir como matéria para tal produção.

Seria fácil porque sempre fomos envolvidos pelas fábricas, por trabalhadores, pelas maquinarias e por formas sistemáticas de trabalho. Isto teve seu papel! Eu era muito jovem e todos esses artistas que vieram de Detroit tínhamos a mesma idade. Mas nunca entramos em uma fábrica, a minha influência não vem propriamente disto, vem mais da ficção científica e dos comics, é que em cada esquina havia uma loja onde vendia revistinhas, doces, onde você ia freqüentemente, e lá que você comprava essas coisas. Então não é surpresa que Detroit tenha pego muito disto. Não é surpreendente que eu tenho feito estes trabalhos como cosmic cars e R9. Até escutar Tour de France eu não conseguia entender que a música poderia servir para descrever coisas. Foi o primeiro trabalho do Kraftwerk que realmente explicou a simetria entre humanos e máquinas e como que os dois funcionam juntos. Quando você fica mais velho você volta para estas coisas que te influenciaram para rever estas coisas e trazer estas coisas contigo.

Então era uma questão de tempo que eu pudesse trazer este tipo de assunto, não o surfista prateado, mas pelo menos o cenário do surfista prateado de volta para minha vida<sup>24</sup>.

Fala do DJ Jeff Mills na Tugobot interview #2 Jeff Mills<sup>25</sup> sobre o seu novo projeto chamado Sleeper Wakes.

A paisagem sonora sendo a forma como se constitui e descreve o campo auditivo a noção de cenário apresentada por Jeff Mills pode ser um correlato nativo interessante para a paisagem sonora. Ao levarmos em conta as nuances entre as duas idéias, enquanto uma paisagem sonora, como dito acima, tem uma natureza muito heterogênea nas suas origens quanto nos seus fins, a idéia de cenário fundamenta-se na produção de um ambiente sonoro propício para uma viagem sensitiva que redefinirá os limites territoriais dos viajantes. Ao utilizar seus territórios existenciais como meios para um processo de produção estética estes territórios e todos os outros postos em relação com este processo têm seus limites postos em cheque, pois tais referências não funcionam como uma filiação genética, isto é, remontando as suas gêneses, me parece, que funcionam como partículas virtuais, isto é, a música como forma de descrição das coisas, mas estas coisas não existem, necessariamente, no real, elas podem ser descrições virtuais, ou seja, atualizações do real e por isso a ênfase na produção, pois o mais significativo não é o cenário final que se constituirá, até porque ele pode não se constituir, mas como, por que caminhos é possível se chegar até ele.

---

<sup>24</sup> Como os dados foram tratados ao longo do trabalho pode parecer em alguns momentos que se está falando ou buscando a História da música eletrônica de pista, mas este não é nem nunca foi o objetivo. Isto pode ficar claro ao nos determos na fala acima do DJ Jeff Mills, onde ele contradiz a idéia de que existiu uma influência fundamental para o surgimento do Techno, por exemplo. Acredito que isso pode ser expandido para todo o trabalho, afinal a massa de dados utilizados aqui, em certa medida, também desfaz essa idéia de uma História deste tipo de música. O que visei foi tentar visualizar os diversos caminhos que de alguma forma levaram a estética que conhecemos da música eletrônica de pista.

<sup>25</sup> Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=NT000d--gpE&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=NT000d--gpE&feature=player_embedded). Acesso em 20 de julho de 2010.

O conceito é de uma pessoa que tava aqui, mas não está mais, e que viaja pelo universo para captar coisas diferentes.

Do início a até a metade dos anos 80, tínhamos a música como uma mira para o que seria o futuro. A música não servindo somente para dançar, mas a música serviria para descrever coisas que sonhamos sobre elas, e para descrever coisas que nos cercavam.

Fala do DJ Jeff Mills na Tugobot interview #2 Jeff Mills sobre o seu novo projeto chamado Sleeper Wakes.

O que estava em jogo era como, por meio da música, o deslocamento espaço-temporal seria mais efetivo e, conseqüentemente, a redefinição dos territórios. Isto remonta a um processo que Canevacci chama de *glocal*, ao fundir as palavras global e local Canevacci entrelaça os próprios materiais que dão sustentação a estas expressões, assim como os processos de estar e não estar mais em um dado lugar e tempo, como o cenário do surfista prateado e das fábricas automotivas de Detroit ou a música como descritora de realidades atualizáveis. Todo maquinário seja ele de produção econômica (fábricas), estética (seqüenciadores, sintetizadores, toca discos, etc.) e abstratas (comics, por exemplo) serviram como meios para transfiguração das categorias local e global, e assim, das próprias noções espaço-temporais em volvidas no processo de produção das primeiras gerações da música eletrônica de pista.

Haviam muitos presságios negativos baseados em que tudo estava mudando, trocando o automatismo e os classificando e que a robótica estava roubando o espaço onde antes prosperávamos, mas não era algo realmente mau. Só estávamos em uma transição para um novo modelo tecnológico.

Juan Atkins no documentário High Tech Soul (The Creation of Techno Music)

A transição de um modelo tecnológico para outro, me parece, ter sido fundamental para desterritorialização da disco music e sua transformação em música eletrônica de pista e os cenários possíveis que esta outra forma de música engendra ao longo das noites em clubes ou festas ao ar livre, pois, até mesmo as dimensões temporais das festas foram alterados com esta nova música, quatro ou cinco horas não eram mais suficientes para este tipo de música e seus ouvintes, ou seja, uma noite era um espaço de tempo muito pequeno para sua manifestação, assim chegam as raves, por exemplo, com festas de doze horas até dois ou três dias consecutivos, onde até mesmo o cansaço físico é subvertido a favor da percepção mais aguçada das experiências vividas nos cenários auditivos montados pelos DJs e suas máquinas.

A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento). E necessariamente um plano de imanência e de univocidade. Nós o chamamos, portanto, plano de Natureza, embora a natureza não tenha nada a ver com isso, pois esse plano não faz diferença alguma entre o natural e o artificial. [...] É um plano geométrico, que não remete mais a um desenho mental, mas a um desenho abstrato. É um plano cujas dimensões não param de crescer com

aquilo que se passa, sem nada perder de sua planitude. É, portanto, um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; mas essa proliferação de materiais nada tem a ver com uma evolução, com o desenvolvimento de uma forma ou a filiação de formas. [...] É um plano fixo, plano fixo sonoro, visual ou escritural, etc. Fixo não quer dizer aqui imóvel: é o estado absoluto do movimento tanto quanto do repouso no qual se desenha todas as velocidades e lentidões relativas e nada além delas. Certos músicos modernos opõem ao plano transcendente de organização, que se supõe ter dominado toda a música clássica ocidental, um plano sonoro imanente, sempre dado com aquilo que ele dá, que faz perceber o imperceptível, e não abriga mais do que velocidades e lentidões diferenciais numa espécie de marulho molecular: *é preciso que a obra de arte marque os segundos, os décimos, os centésimos de segundo*. Ou se trata antes de uma liberação do tempo, Aion, tempo não pulsado para uma música flutuante, como diz Boulez, música eletrônica onde as formas cedem lugar a puras modificações de velocidade. Foi sem dúvida John Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o tempo, uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 48p. (Coleção Trans).

A forma de efetuação da música eletrônica de pista se dá justamente pelo movimento de pulso e não-pulso apresentado por Deleuze e Guattari no excerto acima, efetuação essa que até então não apresentava claramente sua forma de funcionamento, com a entrada das máquinas e assim a desterritorialização estética, este tipo de efetuação se fez mais presente de maneira significativa graças à inserção do problema das velocidades e ritmos e não mais o das formas, até porque, inicialmente as formas preexistiam, elas advinham das cinzas da disco music que proporcionaram a centelha da música de pista subsequente.

Nós roubamos as músicas dos outros, foi assim que fizemos a nossa.  
Farley "Jackmaster" Funk no documentário Pump Up The Volume

Procurávamos nos "baús" algo que havia sido esquecido e trazíamos de volta.  
Steve "Silk" Hurley no documentário Pump Up The Volume

De erros tecnológicos a adaptações gestuais, do roubo das músicas dos outros a produção de cenários sonoros a música eletrônica de pista se fez e se faz por meio destes movimentos que privilegiam as velocidades ao invés das formas, a composição-disposição ao invés da individualização, haja vista a denominação em inglês para as músicas de músicas eletrônica de pista, elas são chamadas de *tracks* em relação às demais músicas que são chamadas, em sua maioria, de *song*. A diferenciação entre os dois tipos de música revela a própria diferença entre elas, as *tracks* nunca são pensadas como algo acabado, pode-se notar isso ao escutar qualquer música eletrônica de pista e prestar a atenção no seu início e seu fim, eles sempre são partes "abertas" ou "incompletas", pois quem as fez sabia que ali seriam inseridas outras *tracks* que, conseqüentemente, podem vir a soar como uma terceira distinta

das duas ao tocarem sozinhas, então, elas não são pensadas como obras acabadas, existe sempre uma margem, ao menos em pontos delas, para atuação direta de um elemento externo que alterará a forma original, ou seja, por mais que se tenha um autor ele nunca estará sozinho, pois aquilo que ele fez não lhe pertence mais, é um *functivo* que só pode fazer sentido pela mão de terceiros.

Quando fazes uma música, quando fazes algo artístico, é você. Nesse nível é tua criação, mas já não te pertence. É de domínio público. Pertence a qualquer um que possa colocar suas mãos sobre ele.  
Derrick May no documentário High Tech Soul (The Creation of Techno Music)

Ao contrário da *track*, como foi apresentada acima, o *song* é algo expressivo no seu próprio conteúdo e, principalmente, porque, na maioria dos casos, ele têm uma letra que dá o sentido deste conteúdo em detrimento da música, isto é, não necessita de algo além de si mesmo para funcionar, ele é algo fechado e auto-suficiente e seu autor é visto como digno desta denominação, pois concebeu algo que fala por si só sem necessitar de qualquer outra coisa.

A cada vez que há transcodificação, podemos estar certos que não há uma simples soma, mas constituição de um novo plano como de uma mais-valia. Plano rítmico ou melódico, mais-valia de passagem ou de ponte — mas ambos os casos nunca são puros, eles se misturam na realidade (como a relação da folha não mais com a água em geral, mas com a chuva...). [...] No entanto, não temos ainda um *Território*, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 105p. (Coleção Trans).

Ao se beneficiar de erros tecnológicos, músicas antigas, comics, etc., a música eletrônica de pista se fez, digamos assim, por meios alheios a práticas artísticas convencionais, com isso acabou por traçar caminhos também distintos desta. Um traço que aparece com muita força é a desvinculação direta entre um autor e sua obra, mesmo a idéia de obra que constituem um estilo. Mesmo que exista uma taxionomia estilística muito grande, nunca se sabe ao certo do que se fala, nunca se consegue denominar exatamente, salvo alguns casos que remontam a gênese de algum dos estilos ditos principais (house, techno, trance e drum and bass, sumariamente falando), pois os elementos rítmicos e que dão textura as músicas sempre são mesclados das formas mais diversas possíveis, tanto durante a produção da própria *track* quanto na forma como ela é inserida no set\* do DJ. Os traçados heterogêneos

que a música eletrônica de pista fez ao longo de sua jornada também a fizeram. Todas as transfigurações realizadas em elementos apropriados de outras atividades deram a densidade necessária para que a música eletrônica de pista ao produzir cenários (sonoros) efetuasse um processo contínuo de desterritorialização estético. As velocidades e os ritmos de ligação destes meios ditaram a consistência desta forma de música que surge nas últimas décadas do século passado.

#### ***4. Não existe sociedade?! Talvez a possessão?!***

Nós não vivemos num espaço neutro, plano. Nós não vivemos, morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço enquadrado, recortado, matizado, com zonas claras e escuras, diferenças de níveis, degraus de escadas, cheias, corcovas, regiões duras e outras friáveis, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem: ruas, trens, metrô; regiões do transitório: cafés, cinemas, praias, hotéis e também regiões fechadas, do repouso e do lar. Eu sonho com uma ciência que teria como objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência não estudaria as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que não tem lugar. Mas ela estudaria as heterotopias, espaços absolutamente outros e forçosamente a ciência em questão se chamaria, ela se chama já “Heterotopologia”, o lugar que a sociedade reserva nessas margens, nas praias vazias que a envolvem; esses lugares são principalmente reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média ou à norma exigida. Daí as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões. Precisaríamos acrescentar, provavelmente, os asilos, pois o ócio numa sociedade tão atarefada como a nossa, o ócio é como um desvio, aliás, que é um desvio biológico quando está ligado à velhice. Ao mesmo tempo, é um desvio constante para todos os que não têm a discricção de morrer de infarto nas três semanas que se seguem ao início de sua aposentadoria.

Michel Foucault

Em meados da década de 80 a música eletrônica de pista constitui um espaço do tipo descrito acima por Foucault, isto é, um espaço não institucionalizado, com uma topologia não identificável, uma borda. Em Chicago, onde nasceu, e Nova York, não passa de uma manifestação — após o golpe dado por Steve Dahl na disco music no final da década anterior — de negros, gays e jovens periféricos em busca de novos sons; em Detroit as coisas não são muito diferentes, no entanto as coisas estão girando em torno de um grupo de jovens que visa descrever o futuro por meio da experimentação sonora proporcionada pelas máquinas que eles têm em mãos; atravessando o oceano Atlântico chegamos ao Reino Unido, ali, mais especificamente em Manchester e Londres a house music está com tanta, talvez mais, força quanto no seu país de origem, e esta força impulsiona os jovens locais a produzirem suas próprias festas<sup>26</sup>.

Todos os finais de semana vinte mil jovens, aproximadamente, circulam na London Orbital road, também conhecida por 'Road to Hell' ou, simplesmente, M25, estrada localizada nas proximidades de Londres e, muitas vezes, ridicularizada por ser nada mais que um grande estacionamento. Estes jovens estão em busca de alguma acid house party ou procurando algum terreno vazio nos típicos, pequenos e pacatos vilarejos ingleses que se espalham ao longo da estrada, para ali montarem o sistema de som e organizar sua própria festa. As pequenas cidades, às vezes, com não mais de 3 a 5 mil habitantes vêem sua população, em

---

<sup>26</sup> Maiores informações sobre os dados utilizados neste parágrafo ver BIDDER, Sean. **Pump Up the Volume: A History of House Music**. Londres: Channel 4, 2001. 250 p., ou documentário com o mesmo título do livro.

alguns casos, triplicar entre a sexta feira e o domingo, seus campos de cricket são invadidos por jovens que dançam durante estes dois ou três dias sem parar, os que conseguem, dormem pelas calçadas, nas portas das casas, etc.

O som amplificado a níveis muito altos atormenta a rotina destas cidadezinhas. Batidas fortes e ininterruptas estremecem os habitantes destes locais, a perturbação não se limita a do silêncio, esta também, no entanto, aqueles incontáveis jovens de roupas fluorescente andando pelas ruas, ou melhor, dançando, um som indiscernível constituído por um pulso constante de batidas de frequências graves e, em alguns momentos, existe o não-pulso, o relaxamento, mas este é ínfimo se comparado ao pulso, o tipo de som trazido por estas multidões juvenis propaga tensão e escândalo no ar dos campos de cricket, prédios abandonados, ou qualquer outro lugar disponível que possa ser invadido.

Ao mesmo tempo em que estas festas desorganizavam vidas ao longo da M25 nos finais de semana, o clima político — auge do ‘Consenso de Washington’ — era extremamente favorável para o desenvolvimento deste tipo de manifestações, a nuvem criativa e contestatória formada pelos frequentadores das acid house party (ou raves) se expandiu para diversas áreas da vida destas pessoas e, até mesmo para as que não estavam ligadas diretamente, pois os tablóides ingleses se encarregaram de dar uma dimensão ampliada para aquilo que realmente estava acontecendo ao longo da M25 e em alguns clubes do centro de Londres.

Era uma explosão de idéias. Tinha gente escrevendo poemas. Pedreiros mostrando suas poesias.  
Terry Farley (integrante do grupo Boys Own) no documentário Pump Up The Volume.

Esta explosão de criatividade que ocorre nesta época converte-se também, mesmo que de forma não planejada, em ações políticas de afirmação de que a sociedade, enquanto conceito, esta se alterando empiricamente, isso se fortalece principalmente após a entrevista que a primeira ministra britânica, Margaret Thatcher, concedera a revista Women's Own magazine em 31 de outubro de 1987. Nesta entrevista a premier britânica apresenta a seguinte frase, “*There is no such thing as society*”<sup>27</sup>, direta e indiretamente esta declaração gerou reações em alguns setores da população menos adeptos da forma de pensar da primeira ministra. A referida entrevista de Thatcher tem um escopo maior na sua abordagem ao problema da *coisa sociedade* que tem desdobramentos políticos importantes, mas em linhas gerais esta declaração vai na direção de um individualismo responsável de cada cidadão para com sua vida e a negação do que ela deixa claro de que o governo não é um pai, nem constitui

---

<sup>27</sup> Não existe essa coisa de sociedade. Tradução livre de minha responsabilidade.

uma bengala existencial para aqueles que não querem buscar a melhor forma de gerenciar sua vida particular.

I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand "I have a problem, it is the Government's job to cope with it!" or "I have a problem, I will go and get a grant to cope with it!" "I am homeless, the Government must house me!" and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first. It is our duty to look after ourselves and then also to help look after our neighbour and life is a reciprocal business and people have got the entitlements too much in mind without the obligations, because there is no such thing as an entitlement unless someone has first met an obligation and it is, I think, one of the tragedies in which many of the benefits we give, which were meant to reassure people that if they were sick or ill there was a safety net and there was help, that many of the benefits which were meant to help people who were unfortunate—" It is all right. We joined together and we have these insurance schemes to look after it". That was the objective, but somehow there are some people who have been manipulating the system and so some of those help and benefits that were meant to say to people: "All right, if you cannot get a job, you shall have a basic standard of living!" but when people come and say: "But what is the point of working? I can get as much on the dole!" You say: "Look" It is not from the dole. It is your neighbour who is supplying it and if you can earn your own living then really you have a duty to do it and you will feel very much better!". Margaret Thatcher para revista Women's Own magazine.

Esta declaração juntamente com as matérias publicas no jornal *The Sun* foram o impulso para explosão da house music e suas festas no Reino Unido, não só isso, esse fortalecimento da cena de dance music fomentara reações por parte da polícia para repressão das festas quanto do parlamento inglês, já no final dos anos 80, no entanto estas reações começaram a tomar forma principalmente a partir das ações do parlamentar Graham Frank James Bright, membro do partido conservador e quem liderou as discussões sobre a proibição das festas de acid house. Com isso surge um movimento chamado *Freedom to party* que bate de frente com as medidas repressivas adotadas contra as festas e os seus frequentadores. Mas é somente em 1994 com o Criminal Justice and Public Order Act 1994<sup>28</sup>, em seu capítulo 33 parte V e entre os artigos 63 e 66 constarão às normativas sobre as festas com músicas amplificadas e de batidas constantes. Todas as reações tanto do lado do Estado quanto da população (esta última, tanto a favor quanto contra) fizeram com que este estilo de música se expandisse para além das festas e dos porões onde surgiu em Chicago e Detroit.

Um punhado de clubs, mais outro punhado de manchetes no The Sun igual a pandemônio. [...] Não dava para controlar. Uma vez exposto não tinha mais volta. De repente, o país todo queria entrar na onda da acid. Acho que havia uma reação

---

<sup>28</sup> O documento encontra-se em anexo e está disponível em:  
<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/part/V/crossheading/powers-in-relation-to-raves>

inconsciente que Margareth Thatcher propagou, dizendo: Não existe sociedade. Acho que as pessoas criaram suas próprias sociedades.  
Dave Dorrell (DJ e produtor inglês) no documentário Pump Up The Volume.

As forças mobilizadas contra o que vinha acontecendo em uma escala quantitativamente pequena foram o catalisador da intensidade qualitativa destes acontecimentos. Quando Thatcher fala de sociedade ela reduz o termo, em certo sentido, as ações governamentais (planos sobreviventes da época do welfare state, ou estado de bem estar social das décadas anteriores) que garantiam as condições mínimas de vida para qualquer cidadão, mas segundo Thatcher este tipo de ação poderia levar os indivíduos a se acomodarem, e assim fazendo com que os cidadãos produtivos arquem com as responsabilidades destes que se mantêm no ócio, em uma região de conforto mínimo mantido pelo governo, logo, pelo o que ela chama de sociedade. Por isso ela ressalta a importância do engajamento individual em suas próprias demandas, para que os demais não acabem por ter que supri-las por meio das ações do governo. Assim, a sociedade parece ser encarada como um simples aglomerado de indivíduos que tem no governo a forma de organizar demandas que fogem ao escopo da vida individual e cotidiana.

As reações a entrevista da premier inglesa e as repressões que as festas de acid house vinham sofrendo foram rebatidas principalmente pelo movimento *Freedom to party* e por intensificação da organização das festas (até hoje as festas de música eletrônica ao ar livre são proibidas no Reino Unido), assim ocorrendo uma reação em massa sem, talvez com um pouco, organização ou estruturas que dessem as diretrizes de ação. Com a intensificação da ação da polícia ao longo da M25 os grupos que organizavam as festas começaram a ter a disposição, no mínimo, dois equipamentos de som para caso um fosse apreendido, isso acontecendo, mudava-se imediatamente de local, acionava-se a segunda equipe e outro lugar era invadido, as pessoas eram informadas por redes de contatos e telefones públicos indicados pelos organizadores, e, então a festa começava ou recomeçava, todo um aparato logístico foi desenvolvido para que nada impedisse as festas de acontecerem. Foi então que teve início a atuação do parlamentar Graham Frank James Bright que resultarão no Criminal Justice and Public Order Act 1994.

O ato de justiça criminal e ordem pública de 1994 têm pontualmente quatro artigos tratando das definições das raves, procedimentos a serem tomados caso uma esteja sendo organizada ou ocorrendo e também as penas passíveis para frequentadores e organizadores das raves. Os quatro artigos reservados a normatização destas festas são os artigos 63, denominado *63 Powers to remove persons attending or preparing for a rave*, esta parte

contém uma definição sumária do que seja uma rave, isto é, reunião ao ar livre ou não de 20 ou mais pessoas (invasores ou não) onde músicas amplificadas são tocadas à noite (com ou sem intervalos) e com uma intensidade e tempo de duração que pode ser prejudicial aos habitantes locais. O evento pode ocorrer por um ou vários dias e a música inclui sons totalmente ou predominantemente caracterizados pela emissão de uma sucessão de batidas repetitivas, as disposições sobre a legalidade destes eventos são de dispersão dos freqüentadores e organizadores verificando para que estes não tornem a invadir o espaço de onde foram retirados bem como outros espaços no período mínimo de sete dias, caso isto ocorra será configurado crime passível de prisão de um período não superior a três meses e ou multa; o artigo 64 *Supplementary powers of entry and seizure*, este artigo permite, identificadas as características de uma rave como apresentada no artigo anterior, o policial entrar em terrenos e prédios sem mandato e, se necessário, apreender objetos que estejam lá para execução do evento; já no artigo 65 *Raves: power to stop persons from proceeding*, dá direito ao policial fardado, caso tenha motivos para acreditar, de parar e impedir o deslocamento de pessoas até cinco milhas do local onde ocorrerá à possível rave; na seqüência temos o artigo 66 *Power of court to forfeit sound equipment*, este ponto versa, basicamente, sobre o poder e o dever da corte de apreender o equipamento de som e quem estiver com ele quando este estiver infringindo algum tipo de ofensa ou dano material a proprietários do local onde eles forem encontrados. Todas as normativas acima apresentadas estão vinculadas ao artigo 61 onde é definido o que é a terra, seu proprietário o que tipos de ações podem ser entendidas como invasões, após o artigo 61 todas as outras ações descritas entre os artigos 63 e 66 devem ser interpretadas e aplicadas segundo as condições que levaram o policial a interpretar os atos como atos que indicam a formação de uma rave e, conseqüentemente, a invasão da terra.

Um tipo de música que surgiu nas ‘bordas’<sup>29</sup> de cidades norte americanas ao chegar no velho continente passa e ser o ponto de convergência e expansão de forças juvenis que visam outra forma de pensar e viver a sociedade. Todos os esforços institucionais (midiáticos e governamentais, principalmente) mobilizados contra este tipo de manifestação só serviu de combustível para sua expansão, e, também para potencialização das forças empregadas nestas festas para rever outros acontecimentos, políticos, estéticos, existenciais, etc. Ou seja, a partir da experiência com as acid house party os jovens do Reino Unido passaram a tentar agir esteticamente sobre o seu cotidiano, um estímulo estético inicial se propagou por outras áreas

---

<sup>29</sup> No sentido que Foucault usa no trecho que abre esta seção.

da existência destas pessoas, o que pode tê-los levado a pensar e manifestar de forma estética seus descontentamentos e, com isso, muitas vezes, se desligando do padrão de vida médio e esperado destas pessoas, ou seja, transbordando o espaço matizado de vida que se esperava que elas assumissem. Isto é, dançando sobre os carros no centro de Londres ao amanhecer após o fechamento dos clubes, organizando festas que invadiam vilarejos, produzindo poemas, organizando movimentos pró realização de raves, entre outras manifestações.

As pessoas se esqueceram dos empregos, de suas esposas, vidas, enfim, tudo. Não dava para ir trabalhar na terça pela manhã. Era melhor ficar na frente da embaixada da África do Sul cantando Liberte Nelson Mandela.

Ian St Paul, um jovem londrino que trabalhou na ilha de Ibiza e amigo do DJ Paul Oakenfold, que no ano de 1987 decide ir comemorar seu aniversário de 24 anos na ilha junto com outros três amigos (Danny Rampling, Nicky Holloway e Johnny Walker) que ao retornarem decidiram trazer o clima e o som do Summer of Love para capital inglesa.

Como estes acontecimentos podem contribuir de alguma forma para se entender a idéia de sociedade? Por um lado temos uma reação do Estado e de outras forças contra formas de associação que desvirtuem as pessoas dos seus objetivos individuais e produtivos, bem como a quebra destas rotinas gerada por estes eventos, no caso das festas de acid house, não mais tão esporádicos, o que poderia gerar massas não produtivas individualmente e que acabariam tornando-se um ônus para o restante dos indivíduos, representados, obviamente, pela figura do governo liberal que se fortalecia na época. Por outro lado, temos as reações locais e pouco estruturadas que tem sua grande base de sustentação em um tipo de música feita por meio de máquinas para ser ouvida em volumes com grande intensidade.

Partindo de duas formulações clássicas, e que disputaram espaço no conhecimento sociológico, do conceito de sociedade e os meios e pressupostos a serem adotados para o estudo da sociedade enquanto fenômeno empírico que fundamenta o conceito, a saber, as idéias de Durkheim, mais especificamente em seu texto de cunho mais metodológico, As regras do método sociológico, e as idéias de Tarde em seu texto Monadologia e sociologia.

Durkheim para conseguir apresentar de forma coerente e sustentável a metodologia pela qual se estuda o social ele deve definir que objeto é esse, e mais, de que forma ele se apresenta, para isso ele abre sua obra apresentando o que é um fato social e, conseqüentemente, fruto da sociedade e objeto por excelência da sociologia. Em linhas gerais fato social são todos os fatos externos, anteriores, coletivos e que exercem algum tipo de coerção direta ou indireta sobre os indivíduos que apresentam ou não alguma resistência a sua atuação, isto é, todas as forças que se compõem coletivamente para constituir as diretrizes

comportamentais dos indivíduos quando ao viverem em grupos. O autor apresenta como exemplo claro de um fato social a força que é exercida sobre o indivíduo que por um motivo qualquer decida não mais usar a língua de seu país ou a moeda corrente, *a priori* não existe nada que impeça tal atitude, no entanto, o indivíduo ao adotar tal comportamento sentirá a pressão da sociedade em relação a sua opção, ou seja, ele não terá acesso ao mercado local ao tentar utilizar uma moeda que não à corrente em seu país, assim como não conseguirá manter uma comunicação mínima com os outros habitantes, pois, estes podem não dominar o idioma que ele adotou como o que mais lhe agrada ou simplesmente estes cidadãos podem se negar a falar com ele neste idioma em seu próprio país.

*É fato social toda maneira de fazer, fixada ou não, suscetível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior; ou ainda, toda maneira de fazer que é geral na extensão de uma sociedade dada e, ao mesmo tempo, possui uma existência própria, independente de suas manifestações individuais*<sup>30</sup>. DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 13 p. (Coleção tópicos).

Ao entender o fato sociológico desta forma, sociedade por sua vez, passa a ser o ser *sui genesis*, exterior, anterior, geral/coletivo e coercitivo por natureza, em outro texto, mais especificamente, em sua tese de doutoramento, A divisão do trabalho social, o autor se refere por diversas vezes a estas características como as fundamentais para o entendimento do que é a sociedade em quanto objeto da sociologia, além, é claro, de que a sociedade em quanto conceito e objeto empírico nunca é o somatório das consciências individuais, ela possui a sua própria consciência, uma espécie de consciência coletiva que se estabilizou ao longo do tempo e das práticas comuns. A sociedade durkheiminiana pressupõe uma identificação primordial de alguma natureza entre os seres da mesma espécie e é princípio fundamental para a vida destes grupos (mesmo as espécies que optam por viver de modo solitário, mas os fundamentos para a demarcação do território de vida, por exemplo, são oriundos da sociedade), ela que organiza e dá sentido e conteúdo as práticas cotidianas, assim, ela acaba por existir somente entre seres da mesma espécie, e mais, somente entre animais, preferencialmente, de espécies superiores.

Por outro lado, temos Tarde com sua máxima, “existir é diferir”. Ao assumir que a única identidade possível entre os seres em relação é a diferença a definição de sociedade tardeana se afasta completamente da defendida por Durkheim. Tarde defende que uma sociedade é um processo de associação, ou melhor, de posseção recíproca entre os envolvidos, estes envolvidos podem ser de qualquer um dos reinos, como próprio Tarde

---

<sup>30</sup> Itálico consta no original.

argumenta, isto é, dos reinos minerais, animais, vegetais, e outros que possamos conceber, isto é possível graças a renovação que Tarde opera no monadologismo de Leibniz, enquanto as mônadas deste surgiam e findavam em Deus (este como uma entidade superior e criadora), as de Tarde de são abertas, ou seja, elas não tem um começo e um fim, são processos de composição que ocorrem por encontros fortuitos. Com isso não é possível negar de forma veemente a não participação e exterioridade a algo e, mesmo assim, ter a capacidade de afirmar o que tal coisa é. O grande problema da filosofia (ele chama assim, até porque não visa uma distinção entre filosofia e sociologia ao contrário de Durkheim) é que esta se fundou e desenvolveu todos os seus problemas em função do verbo ser (*être*) ao invés do verbo estar (*avoir*), este último verbo que funda a elaboração teórica de Tarde e, que, visa fundamentar uma filosofia do *haver*. Ao pensar a partir do *haver* Tarde entende que existir é um processo contínuo de diferenciação de si mesmo, assim a posseção recíproca é parte importantíssima para esta diferenciação e a idéia de sociedade que ela fundamenta. Eduardo Viana Vargas na sua apresentação a alguns textos de Tarde nos diz o seguinte sobre o projeto sociológico do autor.

É portanto um equívoco comum pensar que Tarde substitui a sociedade pelos indivíduos como quem troca o todo pelas partes. O que ele propõe é algo bem diferente: substituir o grande pelo pequeno, as totalidades e as unidades pelas multidões, os átomos, os indivíduos, as sociedades ou outros "tipos divinos" precipitadamente unificados como estes pelas ações infinitesimais de uma infinidade de mônadas abertas, cada qual contendo em si todas as outras. Em poucas palavras, se a ação é a essência da mônada é porque cada mônada já é multidão. É por isso que, na monadologia renovada por Tarde, os "verdadeiros *agentes* [seriam] esses pequenos seres que dizemos serem infinitesimais, seriam as verdadeiras *ações* essas pequenas variações que dizemos serem infinitesimais" TARDE, Gabriel. **Monadologia e Sociologia - e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 15 p.

Ao olharmos para os acontecimentos relacionados à possibilidade de se organizar festas de acid house no Reino Unido no final dos anos 80 e início dos 90 me parece que as idéias tardeanas de posseção e cada um já sendo uma multidão e, possivelmente, uma sociedade, parecem muito oportunas para entendermos de que forma este estilo de música e festas invadiu a vida dos jovens que começaram a reagir contra as normativas estatais que vinham sendo feitas contra as festas, conseqüentemente, contra a música que eles tinham descoberto.

A música invadiu com tal força o cotidiano das pessoas envolvidas com ela — como vimos em algumas falas acima — que não foi possível para estas pessoas simplesmente procurar outra forma de viver esta experiência nem acatar as repressões que vinham sofrendo, decidiram dar mais força aquilo que lhes dava força para agir. Manifestações deste tipo levam a pensar como que a definição de fato social como algo externo aos indivíduos e de caráter

coercitivo pode dar conta do que ocorreu. Pois, de que lado ocorreu uma coerção com mais violência? Sim, as raves continuam proibidas no Reino Unido, mas também continuam existindo e a coerção já não tem a mesma força que tinha naquele período, a música eletrônica de pista conseguiu fixar-se em clubes por todo o país, e mais, ele se tornou se não o mais importante, mas um deles, pólo de produção e distribuição deste tipo de música.

A compreensão distinta do conceito de sociedade que existe entre Tarde e Durkheim se dá, me parece, pelo tipo de funcionamento que tal agente desempenha em cada concepção. De um lado temos, digamos assim, uma entidade que funciona e existe por uma ação negativa de sua constituição, ou seja, para Durkheim a sociedade existe e se afirma por exercer a coerção dos indivíduos que tenta resistir a ela, assim, ela se impõe ao limitar as ações não previstas ou dissidentes em seu escopo. Por outro lado, temos Tarde — o que poderíamos chamar de ação positiva, em contra partida a idéia de Durkheim —, onde as partes de uma sociedade já são sociedades, ou seja, elas são tão complexas sozinhas quanto reunidas, a possessão que ocorre entre as partes é sempre visando potencializar as características dos que se encontram em relação.

Acompanhando como foi o desenrolar do caso das acid house party no Reino Unido não me parece existir uma oposição empírica entre as duas formas de entendimento do conceito de sociedade, mas sim duas formas de identificá-lo que depende de onde se partirá e o que se pretende identificar neste processo. Penso que temos uma leitura durkheiminiana, possível, se nos interessarmos pela forma como o Estado britânico ou da população que se opunha se organizaram e agiram em relação às festas e o tipo de música que nelas era executadas. Mas, temos também, a possibilidade de uma leitura tardeana, isso se nos focarmos nos pontos de resistência estética e na intensificação da organização de festas.

Ao identificar quais condições empíricas são privilegiadas por uma ou outra acepção do mesmo conceito como a porta de entrada teórica na construção de fatos pode ser decisiva para esta construção e o que será privilegiado por ela no decorrer da análise. A questão acaba por tornar-se a seguinte: Quão preparados estamos para produzir fatos que se fundamentam empiricamente e ao mesmo tempo andem ao lado da fundamentação teórica que optamos?

Produzir fatos não quer dizer forjá-los, mas sim construir as relações internas entre diversos acontecimentos de forma que eles se tornem reais pelas ligações efetuadas<sup>31</sup>. Assim a densidade do conceito e sua forma de funcionamento se darão devido aos meios mobilizados para a constituição das relações empíricas necessárias para sua fundamentação.

---

<sup>31</sup> Bruno Latour e Steve Woolgar em seu livro, *Vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*, apresentam de forma exemplar como se produzem fatos reais no interior de um laboratório.

## 5. Para fazer um campo

O “mundo-verdade” — inacessível? Em todos os casos ainda não alcançado. Portanto, *desconhecido*. É porque não consola, nem salva mais, não obriga mais nada: como uma coisa desconhecida pode nos obrigar a alguma coisa?

(Aurora cinzenta. Primeiro vagido da razão. Canto do galo do positivismo.)

*Nietzsche*

Ao longo das páginas precedentes tentei apresentar algumas situações do surgimento e desenvolvimento da música eletrônica de pista e como as máquinas e as pessoas se relacionaram em um processo de produção artístico. Nada mais justo, acredito, que nestas últimas páginas apresente alguns dos pressupostos que adotei para efetuar e efetivar este trabalho. Isto é, a produção de um campo plausível foi um dos maiores desafios para dar corpo a este trabalho. Foram necessários alguns processos de auto-policimento para que o texto não se tornasse uma auto-análise e uma simples apresentação de opinião panfletária; ao mesmo tempo usei de minha familiaridade com as discussões, os lugares, as coisas e as pessoas que viriam a constituir um campo para buscar o mínimo de consistência aceitável para o trabalho.

Nas páginas que seguem tentei apresentar minimamente as vicissitudes, saídas possíveis, pontos de sustentação e limitações (estas nas entre linhas) que constituíram todo trabalho de campo e, posteriormente, a escrita. Foquei-me muito mais em apresentar, de forma clara, as opções metodológicas e teóricas — de alguma forma, também políticas e éticas — que nortearam o trabalho; esta escolha foi pautada por questões de fôlego, espaço e credo.

### 5.1. A escrita como parte do método:

Escrita andante. Neste trabalho, na forma como foi concebido, podemos entender esta expressão em sentido literal, pois, boa parte deste texto foi escrito, ou melhor dizendo, gravado, em seguida transcrito, ao longo de caminhadas, principalmente as feitas cedo da manhã, quando cobria o trajeto entre a minha casa e o trabalho. Trabalho peripatético, em alguns momentos, deambulatório, acredito que estes adjetivos dêem conta de boa parte do processo gravação-escrita do trabalho aqui apresentado. E mais, a própria maneira pela qual se fez a escrita já se defronta com um dos pontos que busquei apresentar na primeira parte trabalho, a saber: mediadores ou intermediários. No presente caso, sem sombra de dúvidas, mediadores, gravador e caminhada, dois quase-objetos fundamentais para o resultado final.

Então, o objetivo, se não o principal, foi não ficar parado. Andar, gravação-escrita-movimento.

Julgo que não seja possível achar uma etnografia nem uma parte teórica no trabalho, e isso foi uma atitude deliberada, pois ao encarar a escrita como parte do método, parte fundamental, diga-se de passagem, e não somente como uma “simples ferramenta”<sup>32</sup> que serve para transpor de uma dimensão de existência para outra as experiências vividas, ela deixa de ser um transportador de mensagem por meio de uma descrição fiel e passa para um outro nível de ação, acaba entrando como um tradutor infiel, aquele que sempre acrescenta algo ao que traduz. Por entender a escrita como este tradutor infiel, mas não desleal, pois sua infidelidade é produtiva, positiva as situações descritas e apresentadas, que tentei, e espero que tenha conseguido com algum sucesso, não separar o texto em uma parte etnográfica propriamente dita e uma parte dita teórica, quis que elas se entrelaçassem para que assim a escrita conseguisse, da melhor forma possível, dar conta das zonas limites e fluídas que circulei para composição do corpo desajeitado do trabalho que foi apresentado.

Como freqüentei zonas limites para a efetivação do trabalho tentei transpor a sua dinâmica na própria forma do texto. Claro que esta ambição já nasceu fracassada. Mas, em alguma medida, foi possível obter algum êxito, isto porque ao conjugar as partes ditas etnográficas com as ditas teóricas elas acabaram formando algo diferente e assim nenhuma destas partes faria sentido senão utilizadas neste regime de escrita não fariam muita diferença. O fato de a ambição ter nascido fracassada se dá justamente pelas múltiplas formas como se dão às dinâmicas das zonas que serviram de base para a escrita, elas nunca estão onde as identificaste em um primeiro momento, já se foram, pode ser que venham a se recompor em outro momento, mas será que ainda será a composição identificada alhures? Um texto não dá conta destes movimentos, porque se der conta já os aprisionou, aprisionou o que já não é mais, porque eles nunca foram nem serão, eles estão. O melhor que o texto poderá fazer é tentar acompanhar, mesmo que de longe, estes movimentos, pois sua velocidade sempre é menor que a destes movimentos, na busca de acompanhá-los que ele se sustenta, pois começa a ter um princípio de existência semelhante ao das zonas que tenta apresentar em seus movimentos. O problema aqui é o de ritmo e velocidade.

Escrever um texto com movimento, e, assim, um tanto movediço, que almejei ao adentrar estas zonas tensas e limítrofes, e a forma que encontrei para tentar impor movimento

---

<sup>32</sup> Coloco entre aspas estas palavras porque, como vimos, principalmente, na parte 2. Ações tecnicamente mediadas: o que está na pista?, que ferramentas nunca são simples ferramentas, ou seja, elas sempre acabam por acrescentar algo aos processos em que estão engajadas.

ao texto foi não seccioná-lo (talvez daí que apareça sua face movediça), mas revirá-lo, estendê-lo, e a melhor forma que encontrei foi a não separação das formas de escrita que o compuseram.

Então nasce nele o estranho imperativo: ou parar de escrever, ou escrever como um rato... Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. Será preciso dizer por quê. Muitos suicídios de escritores se explicam por essas participações anti-natureza, essas núpcias anti-natureza. O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito. [...] Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 4: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 17p. (Coleção Trans).

Assim Deleuze e Guattari apresentam o paradoxo da escrita que se impõem a Hugo Von Hofmannsthal<sup>33</sup> (ou Lorde Chandos) em um determinado momento de sua vida onde a sua escrita é atravessada por multiplicidades que lhe impõem uma nova forma de continuar escrevendo ou, do contrário, parar de escrever. Ou seja, ou os devires múltiplos que se apresentam fazem a escrita em composição com Lorde Chandos ou está tudo perdido. Ao escrever sobre DJs, produtores de música eletrônica, equipamentos, etc. optei por seguir estes devires na escrita, devir-dj, devir-pressão sonora, devir-cdj, pois assim o texto terá, em alguma medida, a mesma textura e consistência que estes seres em suas atuações cotidianas.

## **5.2. Condições**

Desde o início este trabalho surgiu da conjugação de limitações diversas. Ele nasce das impossibilidades de levar a frente o projeto que vinha desenvolvendo, essas impossibilidades são mais especificamente duas; I) não me sentia capaz de desenvolver algo relevante sobre o objeto que estava em questão e; II) porque estava sem uma orientação para levar a cabo o referido trabalho. Então, optei por escrever e pensar sobre alguma coisa que já tivesse algum conhecimento e que me demandaria mais esforços intelectuais, digamos assim, para transfigurar conhecimento já adquirido e, que as condições de produção de um campo de pesquisa fossem favoráveis a uma entrada rápida e intensa. Pensei, então, por que não música eletrônica?

Assim inicie um trabalho de transfiguração, realocação, redistribuição e busca da produção de novos conhecimentos sobre algo que vivo a pelo menos onze anos, ou seja, desde 1999. Esta condição certamente gera algumas facilidades para produção de dados, pois já sabia, de ante-mão, como e quais os caminhos que tinha que trilhar para chegar as

---

<sup>33</sup> Escritor austríaco do final do século XVIII e início do XX.

informações (que aqui são traduções<sup>34</sup>), no entanto, estes caminhos (agora tendo que ser traçados com outros objetivos) se impuseram de uma nova forma. Em alguma medida, são novos caminhos, pois, ao traçá-los por outros meios acabaram se tornando totalmente novos.

Todo o trabalho foi concebido a partir de uma massa heterogênea de dados, construções variadas, documentários, entrevistas (realizadas por mim, com bons e velhos amigos, bem como entrevistas realizadas por terceiros e publicadas na mídia), vídeos on-lines; músicas, amigos, experimentação com equipamentos sonoros, etc. Tudo isso foi mobilizado para dar conta de uma questão, ou melhor dizendo, para dar conta de possessões, relações, isto é, estas últimas que lhes fizeram dados. O importante sendo não a coerência dos enunciados particulares, mas sim a consistência do campo ao qual eles estão ligados. Ou seja, o plano de consistência e a capacidade de possessão recíproca envolvida. Porque nem só de pessoas este trabalho se fez, antes pelo contrário, pessoas e coisa se fundiram e trouxeram algo novo, uma metáfora quem sabe, a do ciborgue, por exemplo, apresentada por Donna Haraway.

Em nenhum momento consegui me sentir em uma situação de campo “clássica” das que encontramos na bibliografia etnográfica e antropológica. Acredito que isso tenha se dado principalmente por dois motivos, a saber: *a*) as questões que nortearam o trabalho são de uma natureza que acredito que um campo (dito clássico<sup>35</sup>) acabaria não dando conta dos fluxos impostos tanto pelas questões quanto pelas situações que estas questões propiciaram e; *b*) porque penso que trabalhei com formas de expressão semelhantes ao que Massimo Canevacci chama de *eXtremas*<sup>36</sup>, e essas formas, por si só, existem de maneira fluida e por intensidades que só podem acontecer pela composição de meios heterogêneos de expressão e formas de vida que só metrópoles e cidades com as intensidades como as de uma metrópole, que acabam gerando situações que possibilitam a efetuação da *TAZ*, idéia proposta por Hakim Bey, isto é, Zona Autônoma Temporária, as formas de terrorismo psicológico, que Canevacci retoma para suas experiências com as culturas *eXtremas*.

---

<sup>34</sup> No sentido em que Michel Serres dá este termo quando relacionado a informações e que é bem apresentado, e de forma sucinta e clara, no texto Como terminar um tese de sociologia de Bruno Latour. Ver LATOUR, Bruno. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de Campo**: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 15, n. , p.339-352, 01 jan. 2006. Semestral.

<sup>35</sup> Não entendo este termo como algo que seja pejorativo ou dê conta de situações menos complexas do que as em questão aqui. Antes pelo contrário, acredito que o campo em sentido clássico já mostrou como é possível adentrar problemas muito variados e de extrema complexidade. Mas acredito que aqui não seja possível utilizar esta noção para não perder algumas situações e idéias que me parecem fundamentais.

<sup>36</sup> CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2005. 200 p.

A todo o momento busquei dar consistência as experiências e aos objetos que constituíram as vastas zonas de liminaridade que possibilitaram esta experiência de campo, por meio de uma não subjugação de um conhecimento sobre o outro, tanto dos meus conhecimentos prévios sobre os que se construía, destes dois anteriores sobre os de quem experienciavam este campo comigo bem como a não subjugação dos meus conhecimentos sobre os destes últimos, visando uma posição ética e politicamente de respeito a estes outros. Busquei produção. Produção a partir dos conceitos que me foram apresentados por estes que experienciavam comigo, mas não com o conteúdo estritamente fornecido por eles, mas sim pelo conteúdo que estes conceitos obtiveram a partir das relações que estabelecemos entre nós e, conseqüentemente, com estes conceitos. E esta atitude não foi adotada por algum tipo de medo de cair no “erro” de Mauss apontado por Lévi-Strauss em sua introdução, já clássica, à obra de Mauss<sup>37</sup>, de assumir o conceito “nativo” como o conceito antropológico válido, mas sim de assumir este processo de criação em conjunto como o plano de imanência que deu a força necessária para a chegada e estabilização de tais conceitos.

Adotei esta postura para tentar dar conta dos novos objetivos que me levaram a traçar os antigos caminhos (supracitados) e assim tendo a maior cautela com o perigo — incansavelmente citado na história da antropologia — de tornar-se nativo, uma nefasta *natividade* eminente quando a relação pesquisador, pesquisa e “pesquisados” se intensifica e, que o perigo de possessão de um pelo outro é sempre unilateral, do nativo sobre o pesquisador.

Porto Alegre, chove intensamente, faz um frio agradável de início de inverno nesta noite. Esta é a primeira noite na qual acrescentei novos objetivos de experiência ao sair; os objetivos, não são só os ‘nativos’, estes não serão suprimidos por aqueles, pois, os de natureza ‘nativa’ me alimentam, me fazem produzir, em um sentido *lato*; fuga do fantasma da *natividade*? Risco eminente! Não fugirei deles, os deformarei. Mas qual o estatuto do conhecimento produzido por meio deste tipo de produção de dados? Com certeza não o de explicação ou elucidação, mas o de produzir-se, produzir outros, só são válidos porque colocam em relação, embate direto com um *outrem* que desestabiliza os eus constituídos, e assim, produz texto, localiza o plano de consistência deste texto.

---

<sup>37</sup> Sobre as vicissitudes da idéia do erro em que Mauss recaiu ao adotar os conceitos nativos como apontada Lévi-Strauss ao escrever sua introdução a obra de Marcel Mauss ver SIGAUD, Lygia. “Doxa e crença entre os antropólogos”. *Novos Estudos CEBRAP* [online]. 2007, n.77, pp. 129-152. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100007)>. Acesso em: 01 fev. 2010.

Não fugir deste risco de transformar-me ‘nativo’ — *natividade* —, por que tal posição? Tendo em vista que o combate de tal risco tem sido uma grande empresa para a antropologia, e isto, com o intuito de se fundamentar metodologicamente enquanto ciência. Simples, porque em meu caso, já era ‘nativo’ muito antes da antropologia. Acredito que cabe lembrar uma passagem interessante de um texto do professor Eduardo Viveiros de Castro, “Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo” (CASTRO, 2002), ou seja, o problema se apresentava de qual *natividade* se assumiu primeiro. Como proceder metodologicamente nesta interzona? Essa parece uma questão fundamental para este caso, isto é, quando quem realiza o trabalho é um nativo<sup>2</sup> (ao quadrado), para não irmos muito longe, quais as soluções possíveis?

Para abrir o caminho espinhoso e proceder de maneira não negativa em relação a minha *natividade*, isto é, os conhecimentos prévios do mundo que adentrei em outras condições neste momento, bem como ao conhecimento ‘nativo’ dos ‘nativos’, e, diga-se de passagem, muitos, se não todos que atravessaram este trabalho (pelo menos os locais, os quais realizei entrevistas e frequentei festas) são amigos de longa data. Dar um estatuto epistemológico digno tanto a eles quanto a mim e as demais formas que apareceram ao longo do trabalho, assim que busquei me portar. Foi mais importante identificar onde, em que condições e de que maneira discursos e práticas são agenciados e qual o resultado destes agenciamentos. Para que assim obtivesse os melhores resultados possíveis do fato de participar dos dois tipos de conhecimentos mobilizados para o desenvolvimento do trabalho.

### **5.3. Zonas liminares**

Após Nietzsche sabemos que sempre somos territorializados, mas que existe a possibilidade, de alguma forma e em algum momento, nos desfazermos deste território — desterritorializar-se —, ao iniciar o trabalho parti sim de algum território, mas como ele se configurava neste momento e de que forma foi possível traçar novas linhas por meio das experiências de produção deste trabalho?

Ano de 2005, algumas coisas estão mudando às condições na música eletrônica na cidade. É o momento em que a batalha épica entre mídias<sup>38</sup> (vinil VS cd) usadas pelos DJs está se estabilizando, Cdjs\* lançados há alguns anos no exterior estão acessíveis na cidade, a velha disputa entre as mídias começa a perder fôlego por causa do barateamento e do rápido acesso as novas músicas graças a inserção destes novos atores de qualidade em cena. A

---

<sup>38</sup> Essa batalha foi apresentada na seção sobre as novas micropolíticas.

relação com os discos de vinil continua forte, ainda existe uma micropolítica de hierarquização entre os DJs devido ao tipo de mídia, mas o calor desta batalha está arrefecendo graças à inserção de uma tecnologia.

Neste momento já estou territorializado pela música eletrônica há alguns anos e já acompanhava estas questões desde o início desta territorialização. No entanto, no ano seguinte ingresso na academia, uma territorialização institucional violentíssima, mas procurada, a princípio nunca vislumbrei um encontro destes territórios pelos quais me constituía, passaram-se alguns anos (os que compõem o curso) e estou aqui colocado entre estas duas zonas pesadas, talvez estes territórios estão sobrepostos neste momento, e tendo que dar conta da produção de algo novo, e não demasiado viciado por uma destas partes, a partir de coisas até certo ponto tão familiares.

Desta forma estas duas zonas ao se sobrepor produziram uma liminaridade fortíssima. Se esta liminaridade existe ao sobrepor estes territórios ela se constitui, por definição, por meio de fluxos, ou seja, de fato, não há um lado e outro, é a sua comunicação intensa que cria algo, pode ocorrer que o resultado deste fluxo não seja levado muito a sério, mas ele está ali, continua a circular de inúmeras formas, foi assim com este fluxo, contrabandeando experiências de ambos os lados, que acabam por não constituir lados (como dito acima), que busquei a superfície de consistência do que estava produzindo, tanto lá quanto cá, mas, principalmente, no caminho entre estas zonas, nas suas zonas de atrito, transformando o território de uma na desterritorialização da outra e vice-versa.

Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos — paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro. Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs vol. 1: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. 17-18 p. (Coleção Trans).

A produção heterogênea de dados foi à saída para dar conta desta situação de pesquisa. O campo foi constituído por informações de inúmeras naturezas, documentários, vídeos tutoriais sobre produção de música eletrônica e de DJs tocando pelo mundo, entrevistas publicadas na imprensa, entrevistas realizadas por mim com amigos DJs e produtores, experiências pessoais como DJ, audição exaustiva de músicas e sets\*, para pensá-los de uma forma diferente da que até então os escutava, isso para citar algumas das fontes. Entendo que todas estas informações (não só elas) são na verdade traduções, elas não estão aqui para desvelar algo, mas para traduzir, e uma tradução sempre carrega um pouco de uma traição — como já foi dito anteriormente —, tradutor traidor, ou seja, não busquei as coisas em seus estados, e sim, o estado das coisas, que só foi possível por essa situação.

Esta diferença nas fontes de obtenção de dados me impôs duas questões metodológicas e teóricas, a saber, a discrepância entre o tempo, espaço e objetivos das entrevistas realizadas por terceiros (tanto as midiáticas quanto as feitas para os documentários) e com isso a dificuldade da construção de uma referência espaço-temporal facilmente identificável, assim como a questão dos contextos para as leituras sociológicas destes dados. Tentei resolver estas duas questões pela conjugação da idéia de *glocal* (associada à de Entidade) apresentada por Canevacci (CANEVACCI, 1994) para tratar de zonas limites na sua pesquisa na Itália. O termo busca, justamente, a transfiguração da oposição entre uma situação local em oposição e uma global, ou uma explicação da primeira pela segunda, ao criar este neologismo a partir das noções de local e global Canevacci visa dar conta, minimamente, da fricção existente entre estas duas dimensões para a conformação das manifestações das culturas eXtremas com as quais estava se relacionando; a segunda questão, a do contexto e, conseqüentemente, a do enquadramento teórico<sup>39</sup> que possibilitará a interpretação das situações abordadas. A questão foi como fugir deste *frames/quadros/molduras* como Latour<sup>40</sup> os chama, que implicam um enquadramento explicativo e a inserção de dados externos ao que se está estudando para que assim a entendimento do que se passa no estudo possa ser completa, ou seja, o texto e o estudo que se está desenvolvendo no têm força suficiente para se manter sozinho ele necessita

---

<sup>39</sup> Não que este trabalho não tenha uma perspectiva teórica clara para sua elaboração, seria hipocrisia negar isto, no entanto esta perspectiva não visa a interpretação de dados que estão aí para nos desvelar algo sobre um realidade específica (diversas vezes essa explicação se dá pela inserção de dados externos a situação — contexto —, para explicá-la), e sim visa a produção e consistência dos dados a partir das descrições e associações de práticas que surgem a partir destas descrições. A cima acredito ter apresentado os motivos pelos quais optei não fazer um descrição de algo e sim uma conjugação da escrita.

<sup>40</sup> Esta idéia está muito bem exposta no texto LATOUR, Bruno. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de Campo**: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 15, n. , p.339-352, 01 jan. 2006. Semestral.

de um motor externo que lhe dê um movimento. Não foi isto que busquei! Sempre me foquei no plano de consistência que daria essa força ao estudo e as questões que ele proporcionava.

Julguei que o acesso aos DJs locais por serem meus amigos, ou, no mínimo, conhecidos, me ajudaria. É verdade que o acesso a eles não foi nada difícil, pelo menos aos que comentei a possibilidade de entrevistá-los para o trabalho. No entanto, as entrevistas se mostraram pouco produtivas, então resolvi abandoná-las e seguir por outros caminhos. A baixa produtividade das entrevistas se deu, acredito, por dois fatores: *I*) porque aparentemente todos os conhecidos e amigos DJs a que apresentei à problemática que estava me colocando para o trabalho eles sempre entenderam como algo pouco importante, como já resolvido por tecnologias que se estabeleceram “naturalmente” no seu fazer, mesmo que nas suas frases seguintes eles acabassem por destruir tal estabilidade. Na maioria dos casos o argumento que me foi apresentado foi utilizando exemplos de como tecnologias se estabeleceram, que o mais importante não são as tecnologias empregadas, mas quem e como elas são utilizadas. Entretanto, nas frases seguintes sempre vinham sentenças como, “tal produtor faz umas músicas muito quadradas! Mas também, como poderia ser diferente? Afinal ele usa o FruitLoops<sup>41</sup>” ou “Putz, ontem toquei em uma festa que, nossa, muito horrível. Os caras colocaram um mixer Behringer muito ruim e um dos cdjs não lia direito os CDs”. Estas sentenças recorrentes representam, digamos assim, uma média do tipo de frases que se seguiam após terem afirmado que as tecnologias não são tão importantes (em um sentido criativo e de execução) para o seu fazer, exceto algumas falas, que na sua maioria, reconheciam à importância e a diferença que as tecnologias acrescentam ao trabalho dos DJs e produtores, essa importância sempre fazia referência ao trabalho em estúdio e nunca ao trabalho direto com a pista de dança. O segundo ponto que me fez abandonar as entrevistas foi *II*) a familiaridade com os entrevistados. Em um primeiro momento não vi nenhum problema nesta proximidade, no entanto ela acabou gerando alguns empecilhos. A dificuldade para fazer os entrevistados falar foi muito grande; porque como nos conhecíamos de longa data e, conseqüentemente, pela amizade e diversas conversas sobre tal tema, eles não conseguiam encarar as entrevistas como algo sério e tudo acabava por se transformar em referências muito vagas a situações, conversas passadas ou questões-pseudo-respostas por parte dos entrevistados.

Por estes motivos resolvi abandonar as entrevistas e me concentrar nas saídas de campo, e assim, as práticas sobre as quais tive dificuldade de fazê-los falar, desta forma e

---

<sup>41</sup> Um dos softwares mais populares de produção, mas não muito apreciado por quem se aventura com mais seriedade no mundo da produção da música eletrônica.

nestas situações foi mais fácil o acesso às opiniões e as idéias destes amigos sobre o tema, mas não tive a possibilidade de registrá-las com o devido cuidado que se tem em uma entrevista e, muito menos, a possibilidade de voltar a estes materiais. Então preferi usar estas experiências como forma de abordar outros materiais, mais especificamente, artigos publicados por DJs em seus blogs ou sites, fóruns de discussões gerados em blogs mantidos por DJs, vídeos de workshops ministrados por DJs e produtores sobre discotecagem e produção de música eletrônica, bem como na análise de vídeos e performances ao vivo de inúmeros DJs. Nestas situações pude sentir todo o peso das vantagens e desvantagens do “pertencimento” ao quadrado. Pois, de um lado existiam as necessidades metodológicas impostas pelo tipo de trabalho que estava desenvolvendo, por outro lado, o conhecimento do terreno onde estava pisando me permitiu, de certa forma, uma saída que conciliassem de uma maneira aceitável tipos de dados bem distintos.

## *Considerações finais*

Chegando às páginas finais deste trabalho não me sinto capaz de apresentar muitas conclusões ou se tenho alguma, mais ainda tenho *inconclusões*, que, para mim, são de extrema valia, pois me colocam novas questões sobre a influência das técnicas e tecnologias para as atividades que desempenhamos cotidianamente. Estas tecnologias que apresentei ao longo do texto ainda são tecnologias externas ao corpo, ou seja, a vida, parecem ainda manter a distinção entre uma esfera biológica e uma técnica, as máquinas. No entanto, existe a incorporação de movimentos que foram gerados a partir e por meio da relação com estas máquinas, isto é, elas acabam desfigurando estas distinções até então tão claras. Em casos mais banais da vida cotidiana, e quem sabe por isso caso também extremos de incorporação das tecnologias, podemos verificar ao entrar em uma academia de ginástica. Neste ambiente temos suplementos alimentares, máquinas de produção de corpos, tênis específicos para atividade física; todas estas coisas e este ambiente extrapolam a justificativa de prática física para manutenção da saúde, estes mediadores são produzidos com vistas a alta performance corporal, isto é, o próprio corpo visto como máquina e com potências maquinicas, este ambiente propicia as condições e regimes necessários para a inscrição destas tecnologias no corpo. As distinções dicotômicas como natural/artificial, humano/não-humano, etc., por exemplo, perdem sentido, os processos de inscrição de informação tomam a dianteira da vida diária, percepção, controle e poder desta vida se alteram.

A maquinaria moderna é um deus irreverente e ascendente, arremedando a ubiqüidade e a espiritualidade do Pai. O *chip* de silício é uma superfície de escrita; ele está esculpido em escalas moleculares, sendo perturbado apenas pelo ruído atômico - a interferência suprema nas partituras nucleares. A escrita, o poder e a tecnologia são velhos parceiros nas narrativas de origem da civilização, típicas do Ocidente, mas a miniaturização mudou nossa percepção sobre a tecnologia. A miniaturização acaba significando poder; o pequeno *não* é belo: tal como ocorre com os mísseis ele é, sobretudo, perigoso. HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue**: As vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 43 p.

De maneira geral posso dizer que o trabalho se estruturou a partir de três problemas. O primeiro, no qual abordei ad formas de ações tecnicamente mediadas que foram fundamentais para o surgimento e desenvolvimento de uma forma estética diferenciada das anteriores; o segundo, gira em torno de três conceitos e suas formas de funcionamento, a saber, território, desterritorialização e cenário, este último nativo. Os dois primeiros conceitos foram

fundamentais para o desenvolvimento do trabalho de campo, pois, me permitiram repensar minhas posições em uma situação onde dois tipos de conhecimentos se sobrepunham para gerar um terceiro (o conceito nativo), cenário, entrou em jogo como uma forma de produção de um ambiente para efetivação da estética surgida a partir da cooperação entre homens e máquinas. O caráter que este conceito nativo é apresentado assemelha-se muito a idéia de *TAZ* de Hakim Bey utilizada por Canevacci, como já foi citado anteriormente, e por este motivo me pareceu interessante justapô-lo aos outros dois conceitos, isto é, pelo seu tipo de funcionamento. Finalmente, o terceiro problema que abordei foi como o conceito de sociedade ganha conteúdo e densidade a partir da opção pelo objeto empírico que escolhemos para estudar, isso partindo de duas formas clássicas de pensar o que é uma sociedade, a saber, as idéias de Émile Durkheim e Gabriel Tarde.

Busquei desdobrar as conseqüências de uma forma estética tecnológica para além de seus desdobramentos internos, isto é, que repercutem somente na forma de se portar dentro de uma área específica de suas vidas e das formas de vida coletiva, neste caso, nos clubes e no gosto pela música eletrônica de pista. Ou seja, sair da própria área de atuação deste tipo de música para ver como ela se manifesta em outros espaços, aí podemos pensar na entrevista de Jeff Mills quando ele ressalta que o importante ao criar um bom cenário é o que deles as pessoas levarão com elas ao sair do clube, assim como, as manifestações e produção de festas a pleno vapor ao longo de uma rodovia no Reino Unido e, como, a partir disso e algumas manchetes de jornais parte da população, juntamente com o Estado, se mobiliza contra estas manifestações enquanto a outra metade adere de corpo e alma para potencializar estes eventos.

Quais as conclusões possíveis a partir do percurso deste texto? A que me parece bastante relevante, é a relação das práticas materiais em processos de produção e subjetivação. As pessoas e as máquinas ao se conectarem em regimes de trabalho acabam, nesta relação, produzindo, no caso apresentado neste trabalho, uma outra forma de pensar, fazer e viver a música, assim, emergindo uma forma diferente de estética sonora, conseqüentemente, outros objetivos para este tipo de prática, supostamente, intelectual. As práticas materiais dão uma, literalmente, corporalidade para esta ação que é vista, comumente, como uma prática intelectual. As máquinas da forma como entraram nesta produção artística específica produziram caminhos, pessoas e a si próprias de uma nova forma.

Estas práticas, como ocorrem no cotidiano da (re)produção da música eletrônica de pista, lembram em muito as idéias de despsicologização apresentada por Latour ao acompanhar as sessões de etnopsiquiatria coordenadas por Tobie Nathan (LATOUR, 2002), também como

as experiências e reflexões de Guattari a partir do seu trabalho na clínica onde se visava a produção de novas formas ético-estéticas a partir de práticas materiais cotidianas (GUIATTARI, 2000). Dentro deste processo, a música eletrônica de pista pode ser pensada a partir da expressão de Guattari relativa a essas experiências ético-estéticas: *agenciamentos coletivos de enunciação*, estas duas idéias sobre as práticas materiais e tecnológicas, e como elas adentram a vida cotidiana em nosso tempo, nos levam à terceira idéia importante ressaltada por estas práticas, e que em boa medida resumem o que se buscou ao longo deste trabalho, isto é, a figura do ciborgue apresentada por Donna Haraway (HARAWAY, 2009). Temos um ciborgue específico, o ciborgue tecno-estético, que tende a se expandir para outras áreas existenciais e, conseqüentemente, sociais.

Finalmente, as práticas materiais tecnológicas aplicadas a movimentos estéticos podem acabar resultando em movimentos ético-político-estéticos extrapolando as práticas entendidas como artísticas e políticas ou, no caso específico, de entretenimento.

## ***Referências Bibliográficas***

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n.1, p.01-04, 01 maio 1928.

BIDDER, Sean. **Pump Up the Volume: A History of House Music**. Londres: Channel 4, 2001. 250 p.

CALLON, Michel. **Réseau et coordination**. Paris: Economica, 1999. 194 p. (Collection Innovation).

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 2005. 200 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol.1**. São Paulo: Editora 34, 1995. 94 p. (Coleção Trans).

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol.3**. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. 107 p. (Coleção Trans).

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol.4**. São Paulo: Editora 34, 1997. 176 p. (Coleção Trans).

DIAZ-ISENRATH, Maria Cecília. **Máquinas de pesquisa: o estatuto do saber no capitalismo informacional**. 2008. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: <[http://cteme.files.wordpress.com/2009/06/diaz-isenrath\\_2008\\_maquinas-de-pesquisa-e28093-o-estatuto-do-saber-no-capitalismo-informacional\\_tesedoutoradoifchunicamp.pdf](http://cteme.files.wordpress.com/2009/06/diaz-isenrath_2008_maquinas-de-pesquisa-e28093-o-estatuto-do-saber-no-capitalismo-informacional_tesedoutoradoifchunicamp.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2010.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 165 p. (Coleção tópicos).

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. **Cadernos de Campo: Revista do alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP**, São Paulo, v. 13, n. , p.155-161, 2005. Semestral.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **O Analógico e o Digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs** Texto para a 24a Reunião da Associação Brasileira de Antropologia Olinda (Pernambuco, Brasil), 12 a 15 de junho de 2004. Texto para a 24a Reunião da Associação Brasileira de Antropologia Olinda (Pernambuco, Brasil), 12 a 15 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cteme/txt/analogicoDigital.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Parâmetros, tendências e limiares de funcionamento na música eletrônica de pista.** Texto apresentado no GT 26 – Novos modelos comparativos: antropologia simétrica e sociologia pós-social – do 32o Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu (MG), 27 a 31 de outubro de 2008. Disponível em: <<http://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2010/06/parametros-tendencias-e-limiares.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Transe maquínico ou:** o que pode uma máquina. Disponível em: <<http://www.nada.com.pt/?p=artigos&a=va&ida=39&l=pt>>. Acesso em: 03 mar. 2010.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Um duplo devir:** quando a música eletrônica de pista encontra o xamanismo e o xamanismo encontra as máquinas. Uma versão anterior deste texto foi composta com o objetivo de participar do simpósio "Psicoativos, xamanismo, religião, festa e política: perspectivas cruzadas", organizado por Sandra L. Goulart, na XIX Jornadas sobre Alternativas Religiosas em America Latina (Buenos Aires, 25 a 28 de setembro de 2007) e foi publicada no CD ROM: XIX Jornadas sobre Alternativas Religiosas em America Latina: Religiones/Culturas. Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur. CIE/UNSAM/IDAES (ISBN: 978-987-23919-0-4). A presente versão do texto foi revisada para publicação no site do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos (NEIP).. Disponível em: <[http://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2010/01/ferreira2007\\_duplodevir.pdf](http://pedropeixotoferreira.files.wordpress.com/2010/01/ferreira2007_duplodevir.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2010.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, p.40-63, 01 jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/gell.pdf>>. Acesso em: 03 maio 2010.

GOLDMAN, Marcio. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cadernos de Campo:** Revista do alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 13, n. , p.149-153, 2005. Semestral.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992. 203 p. (Trans).

HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue:** As vertigens do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 126 p.

LATOUR, Bruno. **A Esperança de Pandora:** Ensaio sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: Edusc, 2001. 370 p. (Filosofia & Política).

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos moderno:** Ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. 152 p. (Coleção Trans).

\_\_\_\_\_. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches.** Bauru: Edusc, 2002. 106 p. (Filosofia & Política).

\_\_\_\_\_. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de Campo:** Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, v. 15, n. , p.339-352, 01 jan. 2006. Semestral.

\_\_\_\_\_. O que é iconoclash? Ou, há um mundo Além das guerras de imagem? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 29, p.111-150, 30 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/84-ICONOCLASH-POR.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

LATOURE, Bruno. Os objetos têm história? Encontro de Pasteur com Whitehead num banho de ácido láctico. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* . 1995, vol.2, n.1, pp. 07-26 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v2n1/a02v2n1.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo.** 1ª reimpressão São Paulo: Companhia Das Letras, 2008. 177 p. (Companhia de Bolso).

ROSA, Jorge Leandro. **Perguntas para a estética do técnico.** Disponível em: <<http://www.nada.com.pt/?p=artigos&a=va&ida=30&l=pt>>. Acesso em: 03 mar. 2010.

SÁ, Simone Pereira de. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem.** Disponível em: <<http://textoslabcult.files.wordpress.com/2007/10/sa-simone-pereira-musica-eletronica-e-tecnologia-reconfigurando-a-discotecagem.PDF>>. Acesso em: 11 maio 2010.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001. 381 p.

SERRES, Michel. **Diálogos sobre a Ciência, a Cultura e o Tempo:** Conversas com Bruno Latour. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. 275 p. (Epistemologia e Sociedade).

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008. 280 p.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e Sociologia - e outros ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. 286 p.

## ***Glossário***

**BPM** – Batidas por minuto.

**Cdj** – é um termo usado para descrever um CD player que permite o controle analógico de música de CDs, geralmente usando uma superfície de controle emulado vinil. O termo "CDJ" é derivado do primeiro controlador de CDs deste tipo que surgiu, o CDJ-500 da Pioneer Electronics, embora o termo agora seja usado genericamente para designar qualquer leitor de CD projetado para uso DJs.

**Compasso** - Na notação musical um compasso é uma forma de dividir quantizadamente em grupos os sons de uma composição musical, com base em pulsos e repousos. Muitos estilos musicais tradicionais já presumem um determinado compasso, a valsa, por exemplo, tem o compasso 3/4 e o rock n' roll tipicamente usa os compassos 4/4, 12/8 ou 3/4.

**Crossfader** – Na engenharia de áudio, um *fade* é um aumento ou diminuição gradual do nível de um sinal de áudio. O termo também pode ser usado para a cinematografia de filmes ou de iluminação de teatro. O crossfader em um mixer para DJs é essencialmente o controle que permite que o DJ alterne simultânea e gradualmente os dois faders ligados lado a lado, mas em direções opostas. Ela permite que um DJ a diminuir o volume de uma fonte, enquanto aumenta a outra fonte, ao mesmo tempo. Isso é extremamente útil quando se usa dois registros fonográficos ou discos compactos simultaneamente.

**Decks/Pick-up/Turntable** – Nomes usados, principalmente, para diferenciar os toca discos domésticos dos usados pelos DJs em suas apresentações. Atualmente estas denominações também são utilizadas em relação aos CDJs.

**Fader** – é qualquer dispositivo utilizado para diminuir ou aumentar o volume em diversos dispositivos de controle de som, e é um botão que deslizante encontramos em tais equipamentos. Botões giratórios normalmente não são considerados faders. Um fader pode ser controlado manual ou eletricamente; analógicos, controlando diretamente a resistência ou impedância da fonte (por exemplo, um potenciômetro) ou digital, numericamente controlar um processador de sinal digital, faders digitais são também referidos como fader virtual, uma vez que eles podem ser vistos na tela de uma estação de áudio digital.

**Mixer** - misturador ou mesa de som é um aparelho eletrônico usado para combinar (ou "mixar") várias fontes de som, de forma a somá-las em um único sinal de saída.

**Mixagem** - é a atividade pela qual uma multitude de fontes sonoras é combinada em um ou mais canais. As fontes podem ter sido gravadas ao vivo ou em estúdio e podem ser de diferentes instrumentos, vozes, seções de orquestra, locutores ou ruídos de platéia. Durante o processo, os níveis de sinal, conteúdos de frequência, dinâmica e posição panorâmica são

manipulados e efeitos como reverberação podem ser adicionados. Neste trabalho é entendida, basicamente, como a técnica de passagem de uma música para outra usada pelos DJs controlando a diferença de BPMs existente entre as músicas para que seja possível tocá-las simultaneamente e, para que a troca de uma pela outra não seja perceptível. Combinada com o controle de equalização, a diferença de BPMs de músicas diferentes e a seleção de faixas na tentativa de fazer uma combinação única, que flua junto e apresente uma boa estrutura. A técnica foi desenvolvida para manter as pessoas sem sair da pista no final da faixa. Atualmente, é considerada pré-requisito básico entre DJs de música eletrônica, e é usada exaustivamente nos clubes para manter o ritmo constante durante toda a noite.

**Picth** - Aqui é representado pela função de aumento ou diminuição dos BPMs de diferentes músicas por meio de uma régua com, via de regra, 8% (em pickups) e 6%, 10% e 16% (CDJs) de alteração para mais ou para menos.

**Quadratura** – É a estrutura básica pela qual a música eletrônica de pista é construída. Cada quadratura é composta por 32 batidas ou pulsos. Comparando a música tradicional a quadratura é a conjunção de 8 compassos e segue a estrutura de compassos 4/4.

**Set** - Sequência de músicas selecionadas e mixadas pelo DJ.

**VST** - Virtual Studio Technology é um tipo de interface para integração de software sintetizadores de áudio e efeitos com plugins editores de áudio e sistemas de gravação de disco rígido. VST e tecnologias semelhantes utilizam Digital Signal Processing para simular o hardware tradicional estúdio de gravação com software.

## **Anexos**

## **Foda-se a tecnologia – Viva as músicas e os DJs<sup>42</sup>**

**Acabei de responder uma entrevista para revista Super Interessante que me inspirou para escrever este artigo.**

Não estou louco não, quem acompanha o blog sabe como eu gosto de novas tecnologias e como eu me esforço para popularizar elas.

As excelentes perguntas que o jornalista Alexandre Carvalho dos Santos enviou sobre as novas tecnologias que devem chegar as pistas de dança no futuro, me fizeram refletir que mesmo com uma evolução das ferramentas o fator que vai ser sempre mais importante é o humano.

Do que adianta uma casa noturna contar com o melhor sistema de som/iluminação/vídeo do mundo se o DJ não toca a música certa na hora certa.

Não vou reproduzir as perguntas e respostas na íntegra aqui, mas gostaria de discutir alguns pontos com vocês:

### **As ferramentas que os DJs utilizam vão mudar em 3/5 anos?**

Eu acredito que não. Atualmente vejo DJs tocando com vinil, cd e computador, você pensa diferente?

Novos CDjs, softwares e controladores são lançados a cada dia, e em 5 anos essa quantidade vai ser enorme, mas mesmo assim, entre o lançamento e a aceitação pelos DJs (e donos de casas noturnas que precisam comprar os equipamentos) existe um espaço de tempo muito maior.

### **O futuro dos equipamentos para DJs é portátil?**

3 anos atrás foi lançado o <http://www.pacemaker.net/> ele prometia substituir os tradicionais toca-discos e CDjs e mixers, mas pelo preço alto, acabou se transformando em um brinquedo caro e pouco usado.

**O Ipad inicialmente foi visto com grande ceticismo**, mas ele tem um potencial enorme para permitir que DJs e produtores musicais testem ideias que depois podem ser desenvolvidas em equipamentos mais profissionais.

Não vejo ele (pelo menos nos próximos anos como um substituto de um estúdio completo ou dos equipamentos básicos de um DJ). Mas ele pode ser usado com facilidade como uma controladora do computador (com um software de discotecagem ou produção musical) e também para criar sons ao vivo:

**Esses são dois bons exemplos:**

- [Grid controlador para Ableton Live por Ritchie Hawtin](#) (controlador Midi)
- [Morphwiz](#) instrumento

### **O DJ deve estudar novas tecnologias?**

**Eu acredito que sim, e você?**

---

<sup>42</sup> Este artigo e discussão foram utilizados na seção *As micropolíticas tecno-estéticas* como um dos tipos de dados empíricos. Mesmo este artigo estando disponível para acesso público no blog de onde foi retirado optei por não manter os nicknames dos usuários que postaram seus comentários sobre o artigo.

A figura do DJ foi responsável por importantes mudanças dentro das casas noturnas e clubes, foi um DJ que propôs anabolizar os sistemas de som com mais caixas de grave e agudo e melhorar os sistemas de iluminação. Por isso, se forem ocorrer mudanças os próprios DJs que vão precisar ser responsáveis.

Dentro de uma casa noturna, você tem 3 elementos importantes para criar o clima e entreter as pessoas – Som, luz e vídeo. Atualmente alguns DJs já conseguem fazer trabalhos que aliam essas 3 ferramentas. No futuro vai ser muito comum esse tipo de interação, com isso a experiência dentro de uma pista de dança vai ser algo mais imersivo e adaptável a cada situação.

O DJ vai poder desligar as luzes no momento certo, inserir um vídeo de alguém cantando (com o som junto), isso tudo vai ser pilotado de um simples laptop.

Transmissão ao vivo de baladas também devem crescer bastante, um sistema que tem sido usado para esse tipo de streaming é o Twittcam: <http://twittcam.com> – muitos artistas tem feitos sets e palestras neste formato.

### **O Ritchie Hawtin é uma excelente referência:**



Ele já antecipou o futuro em um projeto antigo – **Kontakt** – lá ela já controlava áudio, vídeo e iluminação: <http://www.ilankrigger.net/producao-musical-live-pa-dj-e-vj/o-dj-assume-o-controle/>

Este ano ele novamente colocou o ovo em pé, com o lançamento do aplicativo para **iPhone Synk** – com ele os frequentadores das festas em que ele toca: podem assistir imagens (exclusivas) do show, enviar mensagens que aparecem no telão e interagir com o áudio e com o vídeo. O mais interessante é que esse tipo de tecnologias pode ser replicada com um custo zero: <http://www.ilankrigger.net/producao-musical-live-pa-dj-e-vj/ritchie-hawtin-coloca-novamente-o-ovo-em-pe-aplicativo-synk-para-iphone-a-nova-era-dos-djs-comecou/>

O mesmo DJ também lançou uma revolução a dois anos atrás é software que envia o nome da música e e do artista para o twitter dele, assim que está assistindo ao show pode saber

exatamente de quem é a música: <http://www.ilankrigger.net/producao-musical-live-pa-dj-e-vj/traktor-incorporou-o-twitter/>

## **O DJ vai mudar em um futuro próximo?**

### **Eu acredito que não é você?**

Um lado muito interessante do barateamento das músicas e ferramentas é que mais e mais pessoas vão ter acesso a esse tipo de prática, com isso devemos zerar a exclusão social que reinou neste universo nos últimos anos.

Novas tecnologias estão tomando conta, mas isso não significa que um computador e um robô podem facilmente tomar o lugar dos DJs, a técnica para apresentar as música pode mudar rapidamente, mas o bom gosto, seleção musical, psicologia de pista não vão mudar.

- Um bom DJ, conhece suas músicas sabe como elas tocam as pessoas, ele conduz a pista de dança da mesma forma que um maestro conduz uma orquestra.
- Um bom DJ não faz da sua apresentação apenas uma sequencia de batidas, ele conta uma estória, emociona e cativa as pessoas, isso nenhuma tecnologia vai conseguir substituir.

## **A música e estilos vão evoluir?**

Esse lado é muito polêmico pois muitos estudiosos de música, defendem que todas as notas, intervalos e andamentos já foram testados (de uma olhada nos comentários deste artigo: [Competição – Mude a música eletrônica para sempre – Você no Beatport](#)), com isso no futuro vão existir novas combinação mas não novos gêneros e estilos musicais.

Uma grande tendência é o crescimento de misturas com sons regionais. Como as ferramentas de produção e distribuição estão mais baratas vai ficar mais fácil para que pequenas e distantes comunidades mostrem para o mundo o seu tipo de música. Um bom exemplo no Brasil é o Funk Carioca e o Techno-Brega. O meu projeto [Tribos Brazil](#) também tem feito muito sucesso por onde passa com a mistura de música eletrônica e música brasileira.

## **Como serão as baladas mais modernas daqui a 3/5 anos?**

### **Na minha opinião, uma boa festa vai precisar de:**

- Som de qualidade,
- Iluminação e vídeo controlada pelo DJ,
- Rede de wi-fi rápida para a troca de mensagens e interação entre os frequentadores e artistas
- Staff educado e bem treinado

Mas mesmo com isso tudo a peça principal ainda vai ser a música e um bom DJ que saiba conduzir o público.

## Comments (37)

 Logando...

[Fechar](#)

### Logar no IntenseDebate

Or [create an account](#)

Usuário ou Email:

Senha:

[Esqueceu o seu login?](#)

[OpenID](#)

[Cancelar](#) **Logar**

[Fechar](#)  WordPress.com

Usuário ou Email:

Senha:

[Lost your password?](#)

[Cancelar](#) **Logar**

[Fechar](#)

### Logar com o seu OpenID

Ou [crie uma conta usando o OpenID](#)

URL OpenID:

[Voltar](#)

[Cancelar](#) **Logar**

[Painel](#) | [Editar perfil](#) | [Sair](#)

- Logado como

Classificar por: [Data](#) [Classificação](#) [Última Atividade](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [1 semana atrás](#)

Jamais podemos ser escravos da tecnologia. Um bom set só é possível pelo lado envolvente humano, coisa que máquina nenhuma conseguira reproduzir tão fielmente. Claro que existirá aqueles que sabem aproveitar as oportunidades tecnológicas e vão fazer de seu trabalho uma simples automação sonora, carregada de "robotização". Sabemos quem são os "verdadeiros" djs, pois eles continuam na cena independente de aparato moderno.

Excelente post Ilan, abraços.

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

valeu!! legal que você gostou!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



Ed groove · [1 semana atrás](#)

Concordo com o Marcos...

Eu ja vi d perto o sr Ritchie Hawtin , fala serio, não precisa muita tecnologia para dominar a pista, é claro que utilizava um serie de aparatos que eu nem conheço direito, mas o que ele utilizou 90% foram os toca discos e é claro, sua técnica apuradissima, e qual maquina sera capaz de possuir o feeling que nos temos?

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

Eu amo a tecnologia mas amo muito mais mas músicas!!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) · [1 semana atrás](#)

Excelente post, gostei pra caramba, a realidade é que mesmo com toda essa tecnologia que temos, o que vai prevalecer é a habilidade do DJ, o profissional em si, a capacidade que ele tem de interagir com o público, gerando um clima bem envolvente. Pra mim "robô" nenhum consegue substituir isso por mais avançada que seja a tecnologia.

Abraços...

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo 4 dias atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

A tecnologia facilita a nossa vida, mas ela é apenas um meio, não é a solução final. Concordo com você sem interação com o público e o feeling certo para colocar a próxima música nada vai dar certo.

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · *1 semana atrás*

Concordo com quase tudo. Mas o lance mesmo, o principal, você acerta em cheio: o que interessa é a boa música executada na hora certa!

Acho que falta um pouco de vontade do povo em fazer coisas diferentes. O lance não é reproduzir fórmulas que deram certo, tem espaço pra um monte de coisa e a gente vê muito das mesma se repetindo.

O maior problema das novas tecnologias é que com elas se banalizou um pouco a figura do DJ. Isso sem nem entrar no mérito de que o próprio termo DJ (disc-jockey) muitas vezes é um pouco obsoleto. O maior problema que vejo agora, nesse momento de virada, é que fica cada vez mais difícil separar o pessoal que realmente quer fazer um lance de verdade, de qualidade, e o pessoal que fica só de fafarronice.

De todo modo. Parabéns mais uma vez pelo post e por trazer assuntos importantes pra galera discutir!

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

ótimo comentário

[Responder](#)

+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) · *1 semana atrás*

O interessante é que para a balada ser boa sempre há a necessidade de um tratamento especial no lado humano da coisa. O DJ, o atendimento, a qualidade de som e imagem, tudo depende do ser humano.

O bacana é quando os clubes passam a investir em tecnologia somente após atender bem o

lado humano da coisa (aqui em CBA até temos sorte neste aspecto).

O segredo da diversão na balada (já linkando com aquele outro post) é boa música, boa ambientação e boa interação. Algo simples mas que de vez enquando some do mercado.

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

Com certeza Cuiabá esta bem servido de clubes, passei na frente do Garage no domingo e deu vontade de arrombar a porta para conferir e estrutura. Pena que não deu para mancar um encontro com vocês. Mas com certeza vai ter outras oportunidades.

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [1 semana atrás](#)

Dos pontos que aqui foram discutidos, o que mais me chamou atenção foi se "o dj deve estudar novas tecnologias?". Particularmente acredito que essa seja uma das características mais importantes que um dj deva buscar e possuir. Pois de tempos em tempos é fato que tudo se modifica, equipamentos acabam - mesmo que por muito tempo de uso - sendo substituídos por modelos mais modernos. Por isso um dj que se preze deve buscar sempre coisas novas, sejam equipamentos, músicas e técnicas e aplicar tudo isso dentro de seus respectivos set's. Parabéns pelo post Ilan, abraços.

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

Com certeza, vi DJs das antigas ficaram para trás, pois não sabiam mexer na internet para comprar discos e depois baixar músicas. não tem como fechar os olhos ou você pega o bonde ou ele te atropela!!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) · [1 semana atrás](#)

Adorei o post,kriger disse tudo o q precisava ser dito!!

Nenhuma tecnologia substitui o feeling que um bom dj deve ter,a criatividade na hora de mixar,o contato com o público são coisas essenciais e nenhuma tecnologia pode fazer isso,é claro que a tecnologia ajuda no trabalho do dj mais não substitui.

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

;-)

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · *1 semana atrás*

Brian Eno já alertava, nos anos 70, que com menos se faz bem mais, já que a carência de recursos incita a criatividade ao limite.

Hoje nos vemos em meio a uma miríade de software e hardware com tantos recursos que passamos mais tempos explorando equipamentos que produzindo músicas. Ninguém está satisfeito com o que tem.

É por isso que um Krafwerk de trinta anos atrás ainda soa mais atual que muito tuntistum feito ainda ontem. Talvez porque tivessem a tecnologia como um meio, não como um fim.

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

Falou bonito!! Concordo com isso, temos que fazer mais com menos. Muita gente acredita que só vai conseguir produzir com uma nova placa de som ou monitor de referência, tem que começar com o que tem.

[Responder](#)



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 62p · *1 semana atrás*

Boca suja!

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo 1 semana atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*



soluções como esta sejam lançadas para permitir usar mais hardware (que permite mais interação com mais segurança) e menos software (que na minha opinião limita a interação mesmo com controladoras)!

[Responder](#)

[2 respostas](#) · *ativo 4 dias atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

o esquema do vídeo é super importante, mas pena que não é muito valorizado no Brasil, estou fazendo uns testes para aplicar algumas novidades no Tribo Brazil!! Depois posto aqui no blog.

[Responder](#)



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 47p · *4 dias atrás*

Fiquei curioso! :D

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · *1 semana atrás*

Tecnologias vem e vão. DJs ruins vão ser sempre ruins...

[Responder](#)

[2 respostas](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 72p · *1 semana atrás*

Assino embaixo!

E não apenas DJs, mas músicos e artistas em geral também.

[Responder](#)



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · *4 dias atrás*

eu também!!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



Joao Gabriel · [5 dias atrás](#)

olá ilan

concordo que a vinda de novas tecnologias para os djs nao vai parar por ai, muito pelo contrário, irá aumentar ainda mais, mas como vc disse, varios equipamentos vieram com essa promessa e a exigência dos djs profissionais para se apresentar em club é basicamente universal, cdj 1000 pioneer e mixers de renome no mercado como alien helth e pioneer djm 800 e superiores. As tecnologias serão bem vindas mas para controlar os softers e tocar instrumentos ao vivo. a minha duvida é que será que um dj apenas é capaz de controlar audio, video e iluminação ? talvez seja, o dj que ao tocar um set seja com time code ou com vinyl ou cd, ao inves de ficar cortando frequencias exageradamente para "iludir" o publico que está fazendo algo até chegar o oportuno momento para mixagem, poderia controlar as luzes e o video tranquilamente. Mas creio que controlar tudo isso - audio, video e iluminação - fique melhor com mais de um integrante na apresentação, pode ser que no futuro, seja mais frequente os djs se apresentarem em equipe, o que de certa forma ja vem acontecendo. vlw parabens pelo artigo. seu forum é excelente.

[Responder](#)

1 [resposta](#) · [ativo 4 dias atrás](#)



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX 77p](#) · [4 dias atrás](#)

Os nossos cpus ainda não aguentam.. mas daqui a pouco vai ficar mais fácil de controlar tudo sozinho e usar presets reativos para o vídeo e iluminação, por enquanto sozinho é um misto de loucura com suicídio.

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [5 dias atrás](#)

Sou completamente a favor das novas tecnologias, pra mim isso e o diferencial entre os artistas hoje em dia.

Logico que desde que saiba usufruir e dominar os equipamentos, mas o grande diferencial e a selecao das tracks e leitura da pista.

Como foi falado isso nao se compra na loja da apple, vem de talento natural e anos de experiencia.

Ouviu Jesus Luz ?!

Excelente post Ilan, estou a 30 min pensando na melhor resposta e a mudei umas 5 vezes.

Grande abraço

[Responder](#)

1 [resposta](#) · [ativo 4 dias atrás](#)



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

hehe!! tem que unir o melhor dos dois mundos tecnologias com boa música (ninguém vence essa equação).

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [5 dias atrás](#)

Ufa...! Por alguns instantes pensei que não valeria mais a pena produzir e vender... ja que não teria mais os djs!

[Responder](#)

[1 resposta](#) · *ativo menos de 1 minuto atrás*



+1 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)

[XXXX](#) 77p · [4 dias atrás](#)

heheh!! calma estamos ai!!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [2 dias atrás](#)

opa, eu sou completamente da opinião do ilan, na minha opinião não adianta o dj comprar, ou ter uma cdj 1000/2000 da pioneer e não ter dom para a coisa, já estive em muitas festas onde os djs ainda tocam com cdj 100, cdj 200 que são na minha opinião aparelhos bons para o dj levar o publico ao delirio e são muito bem aceitos, claro que tecnologia ajuda, mas nem sempre, como o ilan falou no video do eu amo e odeio o vinil "você pode tocar até com uma fita k7 que vai fazer sucesso", otimo post ilan, abraço!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



[XXXX](#) · [1 dia atrás](#)

é isso ae, o lado artistico sempre mandou, aqui em curita sempre existiu uma pancada de gente que entende de tecnologias, e uma carência de artistas. mais arte, menos técnica. não existe tecnologia que faça arte, isso quem faz é o humano, a tecnologia só facilita pra vc por

no papel aquilo que voce pensa.

"A imaginação e a criatividade é mais importante que o conhecimento."

Albert Einstein

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



XXXX · [1 dia atrás](#)

Antes de tudo admiro muito quem toca com Vinil , ou cd. Mas se eu quero tocar 4 ou mais decks ao mesmo tempo sem "sambar". A alternativa mais viável é ir para o computador.

Ableton ou Traktor isto não vem ao caso, cada um gosta do seu e alguns até usam os 2 ao mesmo tempo.

A questão é se eu quero fazer mashup terei que usa-los. É pecado usar o sync ou deixar tudo warpado e pronto em clips no Ableton ???

Ou terei que comprar o hardware do Traktor e ficar na minha opinião "perdendo tempo" de mixar isto na hora pra dj ver , ja que o público só quer dançar e se divertir ao invéz de ver dj mostrar técnica.

Claro migrar para computador pra continuar mixando só 2 músicas como se fazia em toca-disco, ou cd ai seria legal usar o Timecode. Na MINHA opinião os timecode são pra quem gosta do estilo antigo de mixar são hardwares intermediários na antiga e nova geração de dj's.

Mas apertar Sync só com 2 músicas , ai não, com certeza temos muito mais o que fazer com estes programas. No Ableton então, posso acionar vários clips ao mesmo tempo, mixando várias músicas ao mesmo tempo. E isto fomenta a criatividade, fora os vst's. Um Traktor bem usado 4 deck's e muitos efeitos.

A pergunta é usar sync é pecado quando ??? Qual a opinião de voces ???

Na minha opinião sou mais foda-se a tecnologia ( sync /warp/cd/vinil) e que se valorize a música que se toca, a criatividade.

Postei no forum também este questionamento... Valeu Ilan !!!

[Responder](#)

0 [Votar positivo](#) [Votar negativo](#)



XXXX · [1 dia atrás](#)

Hey Ilan, bela matéria parabéns!

Eu creio que seja o momento de todos os djs começarem a aprender mais sobre tonalidades, escalas harmônicas, composição e talvez até mesmo regência. Dominar algum instrumento

musical também pode ser um grande diferencial... e para quem gosta cantar! Já pensou, um dj multi instrumentista, seria uma forma de tornar coesiva a música eletrônica + criatividade + tecnologia + virtuosidade.... existem muitos e muitos talentos hj em dia, sou da seguinte opinião, quanto mais expandimos nosso conhecimento, maior possibilidade de criação teremos. Há espaço para todos, e com certeza Ilan, tenho certeza, que daí da diversidade irá nascer novos gêneros da e-music... a música é de infinitas possibilidades... depende do quanto vc vai a fundo para explorar ela! Abraços,  
Rodrigo Martini

Disponível em: <http://www.ilankruger.net/iphone-e-ipad/foda-se-a-tecnologia-viva-as-musicas-e-os-djs/>

Acesso em 10/08/2010.

ELIZABETH II

c. 33



# Criminal Justice and Public Order Act 1994

## 1994 CHAPTER 33

### PART V

#### PUBLIC ORDER: COLLECTIVE TRESPASS OR NUISANCE ON LAND

##### *Powers to remove trespassers on land*

#### **61 Power to remove trespassers on land.**

- (1) If the senior police officer present at the scene reasonably believes that two or more persons are trespassing on land and are present there with the common purpose of residing there for any period, that reasonable steps have been taken by or on behalf of the occupier to ask them to leave and—
  - (a) that any of those persons has caused damage to the land or to property on the land or used threatening, abusive or insulting words or behaviour towards the occupier, a member of his family or an employee or agent of his, or
  - (b) that those persons have between them six or more vehicles on the land,he may direct those persons, or any of them, to leave the land and to remove any vehicles or other property they have with them on the land.
- (2) Where the persons in question are reasonably believed by the senior police officer to be persons who were not originally trespassers but have become trespassers on the land, the officer must reasonably believe that the other conditions specified in subsection (1) are satisfied after those persons became trespassers before he can exercise the power conferred by that subsection.
- (3) A direction under subsection (1) above, if not communicated to the persons referred to in subsection (1) by the police officer giving the direction, may be communicated to them by any constable at the scene.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (4) If a person knowing that a direction under subsection (1) above has been given which applies to him—
- (a) fails to leave the land as soon as reasonably practicable, or
  - (b) having left again enters the land as a trespasser within the period of three months beginning with the day on which the direction was given,
- he commits an offence and is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.
- [<sup>F1</sup>(4A) Where, as respects Scotland, the reason why these persons have become trespassers is that they have ceased to be entitled to exercise access rights by virtue of—
- (a) their having formed the common purpose mentioned in subsection (1) above; or
  - (b) one or more of the conditions specified in paragraphs (a) and (b) of that subsection having been satisfied,
- the circumstances constituting that reason shall be treated, for the purposes of subsection (4) above, as having also occurred after these persons became trespassers.
- (4B) In subsection (4A) above “access rights” has the meaning given by the Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2).]
- (5) <sup>F2</sup>A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.
- (6) In proceedings for an offence under this section it is a defence for the accused to show—
- (a) that he was not trespassing on the land, or
  - (b) that he had a reasonable excuse for failing to leave the land as soon as reasonably practicable or, as the case may be, for again entering the land as a trespasser.
- (7) In its application in England and Wales to common land this section has effect as if in the preceding subsections of it—
- (a) references to trespassing or trespassers were references to acts and persons doing acts which constitute either a trespass as against the occupier or an infringement of the commoners’ rights; and
  - (b) references to “the occupier” included the commoners or any of them or, in the case of common land to which the public has access, the local authority as well as any commoner.
- (8) Subsection (7) above does not—
- (a) require action by more than one occupier; or
  - (b) constitute persons trespassers as against any commoner or the local authority if they are permitted to be there by the other occupier.
- (9) In this section—
- “common land” means common land as defined in section 22 of the <sup>M1</sup>Commons Registration Act 1965;
- “commoner” means a person with rights of common as defined in section 22 of the <sup>M2</sup>Commons Registration Act 1965;
- “land” does not include—
- (a) buildings other than—
    - (i) agricultural buildings within the meaning of, in England and Wales, paragraphs 3 to 8 of Schedule 5 to the <sup>M3</sup>Local Government Finance

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

- Act 1988 or, in Scotland, section 7(2) of the <sup>M4</sup>Valuation and Rating (Scotland) Act 1956, or
- (ii) scheduled monuments within the meaning of the <sup>M5</sup>Ancient Monuments and Archaeological Areas Act 1979;
- (b) land forming part of—
- (i) a highway unless [<sup>F3</sup>it is a footpath, bridleway or byway open to all traffic within the meaning of Part III of the Wildlife and Countryside Act 1981, is a restricted byway within the meaning of Part II of the Countryside and Rights of Way Act 2000]or is a cycle track under the <sup>M6</sup>Highways Act 1980 or the <sup>M7</sup>Cycle Tracks Act 1984; or
- (ii) a road within the meaning of the <sup>M8</sup>Roads (Scotland) Act 1984 unless it falls within the definitions in section 151(2)(a)(ii) or (b) (footpaths and cycle tracks) of that Act or is a bridleway within the meaning of section 47 of the <sup>M9</sup>Countryside (Scotland) Act 1967;
- “the local authority”, in relation to common land, means any local authority which has powers in relation to the land under section 9 of the Commons Registration Act 1965;
- “occupier” (and in subsection (8) “the other occupier”) means—
- (a) in England and Wales, the person entitled to possession of the land by virtue of an estate or interest held by him; and
- (b) in Scotland, the person lawfully entitled to natural possession of the land;
- “property”, in relation to damage to property on land, means—
- (a) in England and Wales, property within the meaning of section 10(1) of the <sup>M10</sup>Criminal Damage Act 1971; and
- (b) in Scotland, either—
- (i) heritable property other than land; or
- (ii) corporeal moveable property,
- and “damage” includes the deposit of any substance capable of polluting the land;
- “trespass” means, in the application of this section—
- (a) in England and Wales, subject to the extensions effected by subsection (7) above, trespass as against the occupier of the land;
- (b) in Scotland, entering, or as the case may be remaining on, land without lawful authority and without the occupier’s consent; and
- “trespassing” and “trespasser” shall be construed accordingly;
- “vehicle” includes—
- (a) any vehicle, whether or not it is in a fit state for use on roads, and includes any chassis or body, with or without wheels, appearing to have formed part of such a vehicle, and any load carried by, and anything attached to, such a vehicle; and
- (b) a caravan as defined in section 29(1) of the <sup>M11</sup>Caravan Sites and Control of Development Act 1960;

and a person may be regarded for the purposes of this section as having a purpose of residing in a place notwithstanding that he has a home elsewhere.

#### Annotations:

#### Amendments (Textual)

- F1** S 61(4A)(4B) inserted (S.) (9.2.2005) by Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2), ss. 99, 100(3)(4), **Sch. 2 para. 11** (with s. 100(2)); S.S.I. 2005/17, **art. 2(b)**

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

- F2** S. 61(5) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(2), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, {art. 2(1)(u)(xxxvi)} (subject to art. 2)
- F3** S. 61(9): Words in para. (b)(i) of the definition of "land" substituted (2.5.2006 for E and 11.5.2006 for W., otherwise prosp.) by 2000 c. 37, ss. 51, 103, Sch. 5 Pt. 2 para. 17; S.I. 2006/1172, **art. 2(g)(iv)**; S.I. 2006/1279, **art. 2(e)(g)**

#### Marginal Citations

- M1** 1965 c. 64.  
**M2** 1965 c. 64.  
**M3** 1988 c. 41.  
**M4** 1956 c. 60.  
**M5** 1979 c. 46.  
**M6** 1980 c. 66.  
**M7** 1984 c. 38.  
**M8** 1984 c. 54.  
**M9** 1967 c. 86.  
**M10** 1971 c. 48.  
**M11** 1960 c. 62.

## 62 Supplementary powers of seizure.

- (1) If a direction has been given under section 61 and a constable reasonably suspects that any person to whom the direction applies has, without reasonable excuse—
- (a) failed to remove any vehicle on the land which appears to the constable to belong to him or to be in his possession or under his control; or
  - (b) entered the land as a trespasser with a vehicle within the period of three months beginning with the day on which the direction was given,
- the constable may seize and remove that vehicle.
- (2) In this section, “trespasser” and “vehicle” have the same meaning as in section 61.

### 62A <sup>F5</sup>Power to remove trespassers: alternative site available

- (1) If the senior police officer present at a scene reasonably believes that the conditions in subsection (2) are satisfied in relation to a person and land, he may direct the person—
- (a) to leave the land;
  - (b) to remove any vehicle and other property he has with him on the land.
- (2) The conditions are—
- (a) that the person and one or more others (“the trespassers”) are trespassing on the land;
  - (b) that the trespassers have between them at least one vehicle on the land;
  - (c) that the trespassers are present on the land with the common purpose of residing there for any period;
  - (d) if it appears to the officer that the person has one or more caravans in his possession or under his control on the land, that there is a suitable pitch on a relevant caravan site for that caravan or each of those caravans;
  - (e) that the occupier of the land or a person acting on his behalf has asked the police to remove the trespassers from the land.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (3) A direction under subsection (1) may be communicated to the person to whom it applies by any constable at the scene.
- (4) Subsection (5) applies if—
- (a) a police officer proposes to give a direction under subsection (1) in relation to a person and land, and
  - (b) it appears to him that the person has one or more caravans in his possession or under his control on the land.
- (5) The officer must consult every local authority within whose area the land is situated as to whether there is a suitable pitch for the caravan or each of the caravans on a relevant caravan site which is situated in the local authority's area.
- (6) In this section—
- “caravan” and “caravan site” have the same meanings as in Part 1 of the Caravan Sites and Control of Development Act 1960;
  - “relevant caravan site” means a caravan site which is—
    - (a) situated in the area of a local authority within whose area the land is situated, and
    - (b) managed by a relevant site manager;
  - “relevant site manager” means—
    - (a) a local authority within whose area the land is situated;
    - (b) a registered social landlord;
  - “registered social landlord” means a body registered as a social landlord under Chapter 1 of Part 1 of the Housing Act 1996.
- (7) The Secretary of State may by order amend the definition of “relevant site manager” in subsection (6) by adding a person or description of person.
- (8) An order under subsection (7) must be made by statutory instrument and is subject to annulment in pursuance of a resolution of either House of Parliament.]

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

**F5** S. 62A inserted (E.W.) (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 60, 93; S.I. 2003/3300, art. 3(b)

**62B** [<sup>F6</sup>Failure to comply with direction under section 62A: offences

- (1) A person commits an offence if he knows that a direction under section 62A(1) has been given which applies to him and—
- (a) he fails to leave the relevant land as soon as reasonably practicable, or
  - (b) he enters any land in the area of the relevant local authority as a trespasser before the end of the relevant period with the intention of residing there.
- (2) The relevant period is the period of 3 months starting with the day on which the direction is given.

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

- (3) A person guilty of an offence under this section is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding 3 months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale or both.
- (4) <sup>F4</sup>A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.
- (5) In proceedings for an offence under this section it is a defence for the accused to show—
- (a) that he was not trespassing on the land in respect of which he is alleged to have committed the offence, or
  - (b) that he had a reasonable excuse—
    - (i) for failing to leave the relevant land as soon as reasonably practicable, or
    - (ii) for entering land in the area of the relevant local authority as a trespasser with the intention of residing there, or
  - (c) that, at the time the direction was given, he was under the age of 18 years and was residing with his parent or guardian.]

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

- F4** S. 62B(4) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(2), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, {2(1)(u)(xxxvi)} (subject to art. 2(2))
- F6** S. 62B inserted (E.W.) (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 61, 93**; S.I. 2003/3300, **art. 3(b)**

**62C** [<sup>F7</sup>Failure to comply with direction under section 62A: seizure

- (1) This section applies if a direction has been given under section 62A(1) and a constable reasonably suspects that a person to whom the direction applies has, without reasonable excuse—
- (a) failed to remove any vehicle on the relevant land which appears to the constable to belong to him or to be in his possession or under his control; or
  - (b) entered any land in the area of the relevant local authority as a trespasser with a vehicle before the end of the relevant period with the intention of residing there.
- (2) The relevant period is the period of 3 months starting with the day on which the direction is given.
- (3) The constable may seize and remove the vehicle.]

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

- F7** S. 62C inserted (E.W.) (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 62(1), 93**; S.I. 2003/3300, **art. 3(b)**



---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

## 62D [F8] Common land: modifications

- (1) In their application to common land sections 62A to 62C have effect with these modifications.
- (2) References to trespassing and trespassers have effect as if they were references to acts, and persons doing acts, which constitute—
  - (a) a trespass as against the occupier, or
  - (b) an infringement of the commoners' rights.
- (3) References to the occupier—
  - (a) in the case of land to which the public has access, include the local authority and any commoner;
  - (b) in any other case, include the commoners or any of them.
- (4) Subsection (1) does not—
  - (a) require action by more than one occupier, or
  - (b) constitute persons trespassers as against any commoner or the local authority if they are permitted to be there by the other occupier.
- (5) In this section “common land”, “commoner” and “the local authority” have the meanings given by section 61.]

### Annotations:

#### Amendments (Textual)

- F8** S. 62D inserted (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 63, 93; S.I. 2003/3300, art. 3(b)

## 62E [F9] Sections 62A to 62D: interpretation

- (1) Subsections (2) to (8) apply for the interpretation of sections 62A to 62D and this section.
- (2) “Land” does not include buildings other than—
  - (a) agricultural buildings within the meaning of paragraphs 3 to 8 of Schedule 5 to the Local Government Finance Act 1988, or
  - (b) scheduled monuments within the meaning of the Ancient Monuments and Archaeological Areas Act 1979.
- (3) “Local authority” means—
  - (a) in Greater London, a London borough or the Common Council of the City of London;
  - (b) in England outside Greater London, a county council, a district council or the Council of the Isles of Scilly;
  - (c) in Wales, a county council or a county borough council.
- (4) “Occupier”, “trespass”, “trespassing” and “trespasser” have the meanings given by section 61 in relation to England and Wales.
- (5) “The relevant land” means the land in respect of which a direction under section 62A(1) is given.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the [legislation.gov.uk](http://legislation.gov.uk) editorial team to *Criminal Justice and Public Order Act 1994*. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (6) “The relevant local authority” means—
- (a) if the relevant land is situated in the area of more than one local authority (but is not in the Isles of Scilly), the district council or county borough council within whose area the relevant land is situated;
  - (b) if the relevant land is situated in the Isles of Scilly, the Council of the Isles of Scilly;
  - (c) in any other case, the local authority within whose area the relevant land is situated.
- (7) “Vehicle” has the meaning given by section 61.
- (8) A person may be regarded as having a purpose of residing in a place even if he has a home elsewhere.]

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

- F9** S. 62E inserted (E.W.) (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 64, 93; S.I. 2003/3300, art. 3(b)

*Powers in relation to raves*

**63 Powers to remove persons attending or preparing for a rave. E+W**

- (1) This section applies to a gathering on land in the open air of [<sup>F10</sup>20] or more persons (whether or not trespassers) at which amplified music is played during the night (with or without intermissions) and is such as, by reason of its loudness and duration and the time at which it is played, is likely to cause serious distress to the inhabitants of the locality; and for this purpose—
- (a) such a gathering continues during intermissions in the music and, where the gathering extends over several days, throughout the period during which amplified music is played at night (with or without intermissions); and
  - (b) “music” includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats.

[<sup>F11</sup>(1A) This section also applies to a gathering if—

- (a) it is a gathering on land of 20 or more persons who are trespassing on the land; and
  - (b) it would be a gathering of a kind mentioned in subsection (1) above if it took place on land in the open air.]
- (2) If, as respects any land <sup>F12</sup>. . . , a police officer of at least the rank of superintendent reasonably believes that—
- (a) two or more persons are making preparations for the holding there of a gathering to which this section applies,
  - (b) ten or more persons are waiting for such a gathering to begin there, or
  - (c) ten or more persons are attending such a gathering which is in progress,

he may give a direction that those persons and any other persons who come to prepare or wait for or to attend the gathering are to leave the land and remove any vehicles or other property which they have with them on the land.

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

- (3) A direction under subsection (2) above, if not communicated to the persons referred to in subsection (2) by the police officer giving the direction, may be communicated to them by any constable at the scene.
- (4) Persons shall be treated as having had a direction under subsection (2) above communicated to them if reasonable steps have been taken to bring it to their attention.
- (5) A direction under subsection (2) above does not apply to an exempt person.
- (6) If a person knowing that a direction has been given which applies to him—
  - (a) fails to leave the land as soon as reasonably practicable, or
  - (b) having left again enters the land within the period of 7 days beginning with the day on which the direction was given,he commits an offence and is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.
- (7) In proceedings for an offence under <sup>F13</sup>subsection (6) above] it is a defence for the accused to show that he had a reasonable excuse for failing to leave the land as soon as reasonably practicable or, as the case may be, for again entering the land.

<sup>F14</sup>(7A) A person commits an offence if—

- (a) he knows that a direction under subsection (2) above has been given which applies to him, and
- (b) he makes preparations for or attends a gathering to which this section applies within the period of 24 hours starting when the direction was given.

(7B) A person guilty of an offence under subsection (7A) above is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.]

(8) <sup>F15</sup>.....

(9) This section does not apply—

- <sup>F16</sup>(a) in England and Wales, to a gathering in relation to a licensable activity within section 1(1)(c) of the Licensing Act 2003 (provision of certain forms of entertainment) carried on under and in accordance with an authorisation within the meaning of section 136 of that Act;]
- (b) in Scotland, to a gathering in premises which, by virtue of section 41 of the <sup>M12</sup>Civic Government (Scotland) Act 1982, are licensed to be used as a place of public entertainment.

(10) In this section—

“entertainment licence” means a licence granted by a local authority under—

- (a) Schedule 12 to the <sup>M13</sup>London Government Act 1963;
  - (b) section 3 of the <sup>M14</sup>Private Places of Entertainment (Licensing) Act 1967; or
  - (c) Schedule 1 to the <sup>M15</sup>Local Government (Miscellaneous Provisions) Act 1982;
- “exempt person”, in relation to land (or any gathering on land), means the occupier, any member of his family and any employee or agent of his and any person whose home is situated on the land;
- “land in the open air” includes a place partly open to the air;
- “local authority” means—

- (a) in Greater London, a London borough council or the Common Council of the City of London;

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (b) in England outside Greater London, a district council or the council of the Isles of Scilly;
  - (c) in Wales, a county council or county borough council; and
- “occupier”, “trespasser” and “vehicle” have the same meaning as in section 61.

(11) Until 1st April 1996, in this section “local authority” means, in Wales, a district council.

#### Annotations:

##### Extent Information

- E1** This version of this provision extends to England and Wales only; a separate version has been created for Scotland only

##### Amendments (Textual)

- F10** Word in s. 63(1) substituted (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 58(2)**, 93; S.I. 2003/3300, **art. 2(e)(ii)**
- F11** S. 63(1A) inserted (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 58(3)**, 93; S.I. 2003/3300, **art. 2(e)(ii)**
- F12** Words in s. 63(2) repealed (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 58(4)**, 92, 93, **Sch. 3**; S.I. 2003/3300, **art. 2(g)(ii)(d)**
- F13** Words in s. 63(7) substituted (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 58(5)**, 93; S.I. 2003/3300, **art. 2(e)(ii)**
- F14** S. 63(7A)(7B) inserted (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 58(6)**, 93; S.I. 2003/3300, **art. 2(e)(ii)**
- F15** S. 63(8) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), **ss. 111**, 174, 178, **Sch. 7** para. 31(4), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, **art. 2(1)(u)(xxxvi)** (subject to art. 2)
- F16** S. 63(9)(a) substituted (24.11.2005) by Licensing Act 2003 (c. 17), **ss. 198**, 201, **Sch. 6 para. 111** (with s. 2(3), 15(2), 195); S.I. 2005/3056, **art. 2(2)**

##### Marginal Citations

- M12** 1982 c. 45.  
**M13** 1963 c. 33.  
**M14** 1967 c. 19.  
**M15** 1982 c. 30.

## 63 Powers to remove persons attending or preparing for a rave. **S**

- (1) This section applies to a gathering on land in the open air of 100 or more persons (whether or not trespassers) at which amplified music is played during the night (with or without intermissions) and is such as, by reason of its loudness and duration and the time at which it is played, is likely to cause serious distress to the inhabitants of the locality; and for this purpose—
- (a) such a gathering continues during intermissions in the music and, where the gathering extends over several days, throughout the period during which amplified music is played at night (with or without intermissions); and
  - (b) “music” includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats.
- (2) If, as respects any land in the open air, a police officer of at least the rank of superintendent reasonably believes that—

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (a) two or more persons are making preparations for the holding there of a gathering to which this section applies,
  - (b) ten or more persons are waiting for such a gathering to begin there, or
  - (c) ten or more persons are attending such a gathering which is in progress,
- he may give a direction that those persons and any other persons who come to prepare or wait for or to attend the gathering are to leave the land and remove any vehicles or other property which they have with them on the land.
- (3) A direction under subsection (2) above, if not communicated to the persons referred to in subsection (2) by the police officer giving the direction, may be communicated to them by any constable at the scene.
  - (4) Persons shall be treated as having had a direction under subsection (2) above communicated to them if reasonable steps have been taken to bring it to their attention.
  - (5) A direction under subsection (2) above does not apply to an exempt person.
  - (6) If a person knowing that a direction has been given which applies to him—
    - (a) fails to leave the land as soon as reasonably practicable, or
    - (b) having left again enters the land within the period of 7 days beginning with the day on which the direction was given,he commits an offence and is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.
  - (7) In proceedings for an offence under this section it is a defence for the accused to show that he had a reasonable excuse for failing to leave the land as soon as reasonably practicable or, as the case may be, for again entering the land.
  - (8) A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.
  - (9) This section does not apply—
    - [<sup>F16</sup>(a) in England and Wales, to a gathering in relation to a licensable activity within section 1(1)(c) of the Licensing Act 2003 (provision of certain forms of entertainment) carried on under and in accordance with an authorisation within the meaning of section 136 of that Act;
    - (b) in Scotland, to a gathering in premises which, by virtue of section 41 of the <sup>M12</sup>Civic Government (Scotland) Act 1982, are licensed to be used as a place of public entertainment.
  - (10) In this section—
    - “entertainment licence” means a licence granted by a local authority under—
      - (a) Schedule 12 to the <sup>M13</sup>London Government Act 1963;
      - (b) section 3 of the <sup>M14</sup>Private Places of Entertainment (Licensing) Act 1967; or
      - (c) Schedule 1 to the <sup>M15</sup>Local Government (Miscellaneous Provisions) Act 1982;
    - “exempt person”, in relation to land (or any gathering on land), means the occupier, any member of his family and any employee or agent of his and any person whose home is situated on the land;
    - “land in the open air” includes a place partly open to the air;
    - “local authority” means—
      - (a) in Greater London, a London borough council or the Common Council of the City of London;

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (b) in England outside Greater London, a district council or the council of the Isles of Scilly;
  - (c) in Wales, a county council or county borough council; and
- “occupier”, “trespasser” and “vehicle” have the same meaning as in section 61.

(11) Until 1st April 1996, in this section “local authority” means, in Wales, a district council.

**Annotations:**

**Extent Information**

**E2** This version of this provision extends to Scotland only; a separate version has been created for England and Wales only

**Amendments (Textual)**

**F16** S. 63(9)(a) substituted (24.11.2005) by Licensing Act 2003 (c. 17), ss. 198, 201, **Sch. 6 para. 111** (with s. 2(3), 15(2), 195); S.I. 2005/3056, **art. 2(2)**

**Marginal Citations**

**M12** 1982 c. 45.

**M13** 1963 c. 33.

**M14** 1967 c. 19.

**M15** 1982 c. 30.

**64 Supplementary powers of entry and seizure.**

- (1) If a police officer of at least the rank of superintendent reasonably believes that circumstances exist in relation to any land which would justify the giving of a direction under section 63 in relation to a gathering to which that section applies he may authorise any constable to enter the land for any of the purposes specified in subsection (2) below.
- (2) Those purposes are—
  - (a) to ascertain whether such circumstances exist; and
  - (b) to exercise any power conferred on a constable by section 63 or subsection (4) below.
- (3) A constable who is so authorised to enter land for any purpose may enter the land without a warrant.
- (4) If a direction has been given under section 63 and a constable reasonably suspects that any person to whom the direction applies has, without reasonable excuse—
  - (a) failed to remove any vehicle or sound equipment on the land which appears to the constable to belong to him or to be in his possession or under his control; or
  - (b) entered the land as a trespasser with a vehicle or sound equipment within the period of 7 days beginning with the day on which the direction was given,
 the constable may seize and remove that vehicle or sound equipment.
- (5) Subsection (4) above does not authorise the seizure of any vehicle or sound equipment of an exempt person.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

[<sup>F17</sup>(5A) Entering land in Scotland with sound equipment in the circumstances mentioned in subsection (4)(b) above is not an exercise of access rights within the meaning of the Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2).]

(6) In this section—

“exempt person” has the same meaning as in section 63;

“sound equipment” means equipment designed or adapted for amplifying music and any equipment suitable for use in connection with such equipment, and “music” has the same meaning as in section 63; and

“vehicle” has the same meaning as in section 61.

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

**F17** S. 64(5A) inserted (S.) (9.2.2005) by Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2), ss. 99, 100(3)(4), **Sch. 2 para. 12** (with s. 100(2)); S.S.I. 2005/17, **art. 2(a)**

**Commencement Information**

**I1** S. 64 partly in force at 3.2.1995; s. 64 not in force at Royal Assent see s. 172; s. 64(1)-(3) in force for specified purposes at 3.2.1995 by S.I. 1995/127, art. 2(1), **Sch. 1**; s. 64(4)-(6) in force at 10.4.1995 by S.I. 1995/721, art. 2, **Sch.**

**65 Raves: power to stop persons from proceeding.**

(1) If a constable in uniform reasonably believes that a person is on his way to a gathering to which section 63 applies in relation to which a direction under section 63(2) is in force, he may, subject to subsections (2) and (3) below—

(a) stop that person, and

(b) direct him not to proceed in the direction of the gathering.

(2) The power conferred by subsection (1) above may only be exercised at a place within 5 miles of the boundary of the site of the gathering.

(3) No direction may be given under subsection (1) above to an exempt person.

(4) If a person knowing that a direction under subsection (1) above has been given to him fails to comply with that direction, he commits an offence and is liable on summary conviction to a fine not exceeding level 3 on the standard scale.

(5) <sup>F18</sup>A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.

(6) In this section, “exempt person” has the same meaning as in section 63.

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

**F18** S. 65(5) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(5), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, **art. 2(1)(u)(xxxvi)** (subject to art. 2)

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

## 66 Power of court to forfeit sound equipment.

- (1) Where a person is convicted of an offence under section 63 in relation to a gathering to which that section applies and the court is satisfied that any sound equipment which has been seized from him under section 64(4), or which was in his possession or under his control at the relevant time, has been used at the gathering the court may make an order for forfeiture under this subsection in respect of that property.
- (2) The court may make an order under subsection (1) above whether or not it also deals with the offender in respect of the offence in any other way and without regard to any restrictions on forfeiture in any enactment.
- (3) In considering whether to make an order under subsection (1) above in respect of any property a court shall have regard—
  - (a) to the value of the property; and
  - (b) to the likely financial and other effects on the offender of the making of the order (taken together with any other order that the court contemplates making).
- (4) An order under subsection (1) above shall operate to deprive the offender of his rights, if any, in the property to which it relates, and the property shall (if not already in their possession) be taken into the possession of the police.
- (5) Except in a case to which subsection (6) below applies, where any property has been forfeited under subsection (1) above, a magistrates' court may, on application by a claimant of the property, other than the offender from whom it was forfeited under subsection (1) above, make an order for delivery of the property to the applicant if it appears to the court that he is the owner of the property.
- (6) In a case where forfeiture under subsection (1) above has been by order of a Scottish court, a claimant such as is mentioned in subsection (5) above may, in such manner as may be prescribed by act of adjournal, apply to that court for an order for the return of the property in question.
- (7) No application shall be made under subsection (5), or by virtue of subsection (6), above by any claimant of the property after the expiration of 6 months from the date on which an order under subsection (1) above was made in respect of the property.
- (8) No such application shall succeed unless the claimant satisfies the court either that he had not consented to the offender having possession of the property or that he did not know, and had no reason to suspect, that the property was likely to be used at a gathering to which section 63 applies.
- (9) An order under subsection (5), or by virtue of subsection (6), above shall not affect the right of any person to take, within the period of 6 months from the date of an order under subsection (5), or as the case may be by virtue of subsection (6), above, proceedings for the recovery of the property from the person in possession of it in pursuance of the order, but on the expiration of that period the right shall cease.
- (10) The Secretary of State may make regulations for the disposal of property, and for the application of the proceeds of sale of property, forfeited under subsection (1) above where no application by a claimant of the property under subsection (5), or by virtue of subsection (6), above has been made within the period specified in subsection (7) above or no such application has succeeded.
- (11) The regulations may also provide for the investment of money and for the audit of accounts.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (12) The power to make regulations under subsection (10) above shall be exercisable by statutory instrument which shall be subject to annulment in pursuance of a resolution of either House of Parliament.
- (13) In this section—
- “relevant time”, in relation to a person—
  - (a) convicted in England and Wales of an offence under section 63, means the time of his arrest for the offence or of the issue of a summons in respect of it;
  - (b) so convicted in Scotland, means the time of his arrest for, or of his being cited as an accused in respect of, the offence;
- “sound equipment” has the same meaning as in section 64.

**Annotations:**

**Commencement Information**

- I2** S. 66 wholly in force; s. 66 not in force at Royal Assent see s. 172; s. 66(6)(10)-(13) in force at 3.2.1995 by S.I. 1995/127, art. 2(1), **Sch. 1**; s. 66(1)-(5)(7)-(9) in force at 10.4.1995 by S.I. 1995/721, art. 2, **Sch.**

*Retention and charges for seized property*

**67 Retention and charges for seized property.**

- (1) Any vehicles which have been seized and removed by a constable under section 62(1) [<sup>F19</sup>, 62C(3)] or 64(4) may be retained in accordance with regulations made by the Secretary of State under subsection (3) below.
- (2) Any sound equipment which has been seized and removed by a constable under section 64(4) may be retained until the conclusion of proceedings against the person from whom it was seized for an offence under section 63.
- (3) The Secretary of State may make regulations—
- (a) regulating the retention and safe keeping and the disposal and the destruction in prescribed circumstances of vehicles; and
  - (b) prescribing charges in respect of the removal, retention, disposal and destruction of vehicles.
- (4) Any authority shall be entitled to recover from a person from whom a vehicle has been seized such charges as may be prescribed in respect of the removal, retention, disposal and destruction of the vehicle by the authority.
- (5) Regulations under subsection (3) above may make different provisions for different classes of vehicles or for different circumstances.
- (6) Any charges under subsection (4) above shall be recoverable as a simple contract debt.
- (7) Any authority having custody of vehicles under regulations under subsection (3) above shall be entitled to retain custody until any charges under subsection (4) are paid.
- (8) The power to make regulations under subsection (3) above shall be exercisable by statutory instrument which shall be subject to annulment in pursuance of a resolution of either House of Parliament.

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

(9) In this section—

“conclusion of proceedings” against a person means—

- (a) his being sentenced or otherwise dealt with for the offence or his acquittal;
- (b) the discontinuance of the proceedings; or
- (c) the decision not to prosecute him,

whichever is the earlier;

“sound equipment” has the same meaning as in section 64; and

“vehicle” has the same meaning as in section 61.

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

**F19** Words in s. 67(1) inserted (E.W.) (27.2.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), **ss. 62(2)**, 93; S.I. 2003/3300, **art. 3(b)**

**Commencement Information**

**I3** S. 67 wholly in force at 10.4.1995; s. 67 not in force at Royal Assent see s. 172; s. 67(3)(4)(5)(8)(9) in force at 3.2.1995 by S.I. 1995/127, art. 2(1), **Sch. 1**; s. 67(1)(2)(6)(7) in force at 10.4.1995 by S.I. 1995/721, art. 2, **Sch.**

*Disruptive trespassers*

**68 Offence of aggravated trespass.**

- (1) A person commits the offence of aggravated trespass if he trespasses on land <sup>F20</sup>in the open air and, in relation to any lawful activity which persons are engaging in or are about to engage in on that or adjoining land <sup>F21</sup>in the open air, does there anything which is intended by him to have the effect—
- (a) of intimidating those persons or any of them so as to deter them or any of them from engaging in that activity,
  - (b) of obstructing that activity, or
  - (c) of disrupting that activity.

[<sup>F22</sup>(1A) The reference in subsection (1) above to trespassing includes, in Scotland, the exercise of access rights (within the meaning of the Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2)) up to the point when they cease to be exercisable by virtue of the commission of the offence under that subsection.]

- (2) Activity on any occasion on the part of a person or persons on land is “lawful” for the purposes of this section if he or they may engage in the activity on the land on that occasion without committing an offence or trespassing on the land.
- (3) A person guilty of an offence under this section is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.
- (4) <sup>F23</sup>A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

- (5) In this section “land” does not include—
- (a) the highways and roads excluded from the application of section 61 by paragraph (b) of the definition of “land” in subsection (9) of that section; or
  - (b) a road within the meaning of the <sup>M16</sup>Roads (Northern Ireland) Order 1993.

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

- F20** Words in s. 68(1) repealed (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 59(2), 92, 93, **Sch. 3**; S.I. 2003/3300, **art. 2(g)(ii)(d)**
- F21** Words in s. 68(1) repealed (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 59(2), 92, 93, **Sch. 3**; S.I. 2003/3300, **art. 2(g)(ii)(d)**
- F22** S. 68(1A) inserted (S.) (9.2.2005) by Land Reform (Scotland) Act 2003 (asp 2), ss. 99, 100(3)(4), **Sch. 2 para. 13** (with s. 100(2)); S.S.I. 2005/17, **art. 2(a)**
- F23** S. 68(4) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(6), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, **art. 2(1)(u)(xxxvi)** (subject to art. 2); s. 68(4) repealed (N.I.) (1.3.2007) by The Police and Criminal Evidence (Amendment) (Northern Ireland) Order 2007 (S.I. 2007/288 (N.I. 2)), arts. 1(2)-(4), 15, 41, Sch. 1 para. 28(1), **Sch. 2**

**Marginal Citations**

- M16** S.I. 1993/3160 (N.I. 15).

**69 Powers to remove persons committing or participating in aggravated trespass.**

- (1) If the senior police officer present at the scene reasonably believes—
- (a) that a person is committing, has committed or intends to commit the offence of aggravated trespass on land <sup>F24</sup>in the open air ; or
  - (b) that two or more persons are trespassing on land <sup>F25</sup>in the open air and are present there with the common purpose of intimidating persons so as to deter them from engaging in a lawful activity or of obstructing or disrupting a lawful activity,
- he may direct that person or (as the case may be) those persons (or any of them) to leave the land.
- (2) A direction under subsection (1) above, if not communicated to the persons referred to in subsection (1) by the police officer giving the direction, may be communicated to them by any constable at the scene.
- (3) If a person knowing that a direction under subsection (1) above has been given which applies to him—
- (a) fails to leave the land as soon as practicable, or
  - (b) having left again enters the land as a trespasser within the period of three months beginning with the day on which the direction was given,
- he commits an offence and is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding three months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale, or both.
- (4) In proceedings for an offence under subsection (3) it is a defence for the accused to show—
- (a) that he was not trespassing on the land, or

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

(b) that he had a reasonable excuse for failing to leave the land as soon as practicable or, as the case may be, for again entering the land as a trespasser.

(5) <sup>F26</sup>A constable in uniform who reasonably suspects that a person is committing an offence under this section may arrest him without a warrant.

(6) In this section “lawful activity” and “land” have the same meaning as in section 68.

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

- F24** Words in s. 69(1) repealed (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 59(3), 92, 93, **Sch. 3**; S.I. 2003/3300, **art. 2(g)(ii)(d)**
- F25** Words in s. 69(1) repealed (E.W.) (20.1.2004) by Anti-social Behaviour Act 2003 (c. 38), ss. 59(3), 92, 93, **Sch. 3**; S.I. 2003/3300, **art. 2(g)(ii)(d)**
- F26** S. 69(5) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(7), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, **art. 2(1)(u)(xxxvi)** (subject to art. 2); s. 69(5) repealed (N.I.) (1.3.2007) by The Police and Criminal Evidence (Amendment) (Northern Ireland) Order 2007 (S.I. 2007/288 (N.I. 2)), art. 1(2)-(4), 15, 41, Sch. 1 para. 28(2), **Sch. 2**

*Trespassory assemblies*

**70 Trespassory assemblies.**

In Part II of the <sup>M17</sup>Public Order Act 1986 (processions and assemblies), after section 14, there shall be inserted the following sections—

**“14A Prohibiting trespassory assemblies.**

(1) If at any time the chief officer of police reasonably believes that an assembly is intended to be held in any district at a place on land to which the public has no right of access or only a limited right of access and that the assembly—

- (a) is likely to be held without the permission of the occupier of the land or to conduct itself in such a way as to exceed the limits of any permission of his or the limits of the public’s right of access, and
- (b) may result—
  - (i) in serious disruption to the life of the community, or
  - (ii) where the land, or a building or monument on it, is of historical, architectural, archaeological or scientific importance, in significant damage to the land, building or monument,

he may apply to the council of the district for an order prohibiting for a specified period the holding of all trespassory assemblies in the district or a part of it, as specified.

(2) On receiving such an application, a council may—

- (a) in England and Wales, with the consent of the Secretary of State make an order either in the terms of the application or with such modifications as may be approved by the Secretary of State; or
- (b) in Scotland, make an order in the terms of the application.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (3) Subsection (1) does not apply in the City of London or the metropolitan police district.
- (4) If at any time the Commissioner of Police for the City of London or the Commissioner of Police of the Metropolis reasonably believes that an assembly is intended to be held at a place on land to which the public has no right of access or only a limited right of access in his police area and that the assembly—
- (a) is likely to be held without the permission of the occupier of the land or to conduct itself in such a way as to exceed the limits of any permission of his or the limits of the public’s right of access, and
  - (b) may result—
    - (i) in serious disruption to the life of the community, or
    - (ii) where the land, or a building or monument on it, is of historical, architectural, archaeological or scientific importance, in significant damage to the land, building or monument,he may with the consent of the Secretary of State make an order prohibiting for a specified period the holding of all trespassory assemblies in the area or a part of it, as specified.
- (5) An order prohibiting the holding of trespassory assemblies operates to prohibit any assembly which—
- (a) is held on land to which the public has no right of access or only a limited right of access, and
  - (b) takes place in the prohibited circumstances, that is to say, without the permission of the occupier of the land or so as to exceed the limits of any permission of his or the limits of the public’s right of access.
- (6) No order under this section shall prohibit the holding of assemblies for a period exceeding 4 days or in an area exceeding an area represented by a circle with a radius of 5 miles from a specified centre.
- (7) An order made under this section may be revoked or varied by a subsequent order made in the same way, that is, in accordance with subsection (1) and (2) or subsection (4), as the case may be.
- (8) Any order under this section shall, if not made in writing, be recorded in writing as soon as practicable after being made.
- (9) In this section and sections 14B and 14C—
- “assembly” means an assembly of 20 or more persons;
  - “land” means land in the open air;
  - “limited”, in relation to a right of access by the public to land, means that their use of it is restricted to use for a particular purpose (as in the case of a highway or road) or is subject to other restrictions;
  - “occupier” means—
    - (a) in England and Wales, the person entitled to possession of the land by virtue of an estate or interest held by him; or
    - (b) in Scotland, the person lawfully entitled to natural possession of the land,and in subsections (1) and (4) includes the person reasonably believed by the authority applying for or making the order to be the occupier;

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

“public” includes a section of the public; and

“specified” means specified in an order under this section.

- (10) In relation to Scotland, the references in subsection (1) above to a district and to the council of the district shall be construed—
- (a) as respects applications before 1st April 1996, as references to the area of a regional or islands authority and to the authority in question; and
  - (b) as respects applications on and after that date, as references to a local government area and to the council for that area.
- (11) In relation to Wales, the references in subsection (1) above to a district and to the council of the district shall be construed, as respects applications on and after 1st April 1996, as references to a county or county borough and to the council for that county or county borough.

#### **14B Offences in connection with trespassory assemblies and arrest therefor.**

- (1) A person who organises an assembly the holding of which he knows is prohibited by an order under section 14A is guilty of an offence.
- (2) A person who takes part in an assembly which he knows is prohibited by an order under section 14A is guilty of an offence.
- (3) In England and Wales, a person who incites another to commit an offence under subsection (2) is guilty of an offence.
- (4) A constable in uniform may arrest without a warrant anyone he reasonably suspects to be committing an offence under this section.
- (5) A person guilty of an offence under subsection (1) is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding 3 months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale or both.
- (6) A person guilty of an offence under subsection (2) is liable on summary conviction to a fine not exceeding level 3 on the standard scale.
- (7) A person guilty of an offence under subsection (3) is liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding 3 months or a fine not exceeding level 4 on the standard scale or both, notwithstanding section 45(3) of the <sup>M18</sup>Magistrates’ Courts Act 1980.
- (8) Subsection (3) above is without prejudice to the application of any principle of Scots Law as respects art and part guilt to such incitement as is mentioned in that subsection.”

#### **Annotations:**

#### **Marginal Citations**

**M18** 1980 c. 43.

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

**Annotations:**

**Marginal Citations**

M17 1986 c. 64.

**71 Trespassory assemblies: power to stop persons from proceeding.**

After the section 14B inserted by section 70 in the <sup>M19</sup>Public Order Act 1986 there shall be inserted the following section—

**“14C Stopping persons from proceeding to trespassory assemblies.**

- (1) If a constable in uniform reasonably believes that a person is on his way to an assembly within the area to which an order under section 14A applies which the constable reasonably believes is likely to be an assembly which is prohibited by that order, he may, subject to subsection (2) below—
  - (a) stop that person, and
  - (b) direct him not to proceed in the direction of the assembly.
- (2) The power conferred by subsection (1) may only be exercised within the area to which the order applies.
- (3) A person who fails to comply with a direction under subsection (1) which he knows has been given to him is guilty of an offence.
- (4) A constable in uniform may arrest without a warrant anyone he reasonably suspects to be committing an offence under this section.
- (5) A person guilty of an offence under subsection (3) is liable on summary conviction to a fine not exceeding level 3 on the standard scale.”

**Annotations:**

**Marginal Citations**

M19 1986 c. 64.

*Squatters*

**72 Violent entry to premises: special position of displaced residential occupiers and intending occupiers.**

- (1) Section 6 of the <sup>M20</sup>Criminal Law Act 1977 (which penalises violence by a person for securing entry into premises where a person on the premises is opposed and is known to be opposed to entry) shall be amended as follows.
- (2) After subsection (1), there shall be inserted the following subsection—

“(1A) Subsection (1) above does not apply to a person who is a displaced residential occupier or a protected intending occupier of the premises in question or who is acting on behalf of such an occupier; and if the accused adduces sufficient evidence that he was, or was acting on behalf of, such an occupier he shall

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

be presumed to be, or to be acting on behalf of, such an occupier unless the contrary is proved by the prosecution.”

- (3) In subsection (2), at the beginning, there shall be inserted the words “ Subject to subsection (1A) above,”.
- (4) Subsection (3) (which is superseded by the provision made by subsection (2) above) shall be omitted.
- (5) In subsection (7), at the end, there shall be inserted the words “ and section 12A below contains provisions which apply for determining when any person is to be regarded for the purposes of this Part of this Act as a protected intending occupier of any premises or of any access to any premises.”.

**Annotations:**

**Marginal Citations**

**M20** 1977 c. 45.

**73 Adverse occupation of residential premises.**

For section 7 of the Criminal Law Act 1977 (trespassers failing to leave premises after being requested to do so by specified persons to be guilty of an offence) there shall be substituted the following section—

**“7 Adverse occupation of residential premises.**

- (1) Subject to the following provisions of this section and to section 12A(9) below, any person who is on any premises as a trespasser after having entered as such is guilty of an offence if he fails to leave those premises on being required to do so by or on behalf of—
- (a) a displaced residential occupier of the premises; or
  - (b) an individual who is a protected intending occupier of the premises.
- (2) In any proceedings for an offence under this section it shall be a defence for the accused to prove that he believed that the person requiring him to leave the premises was not a displaced residential occupier or protected intending occupier of the premises or a person acting on behalf of a displaced residential occupier or protected intending occupier.
- (3) In any proceedings for an offence under this section it shall be a defence for the accused to prove—
- (a) that the premises in question are or form part of premises used mainly for non-residential purposes; and
  - (b) that he was not on any part of the premises used wholly or mainly for residential purposes.
- (4) Any reference in the preceding provisions of this section to any premises includes a reference to any access to them, whether or not any such access itself constitutes premises, within the meaning of this Part of this Act.

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (5) A person guilty of an offence under this section shall be liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding six months or to a fine not exceeding level 5 on the standard scale or to both.
- (6) A constable in uniform may arrest without warrant anyone who is, or whom he, with reasonable cause, suspects to be, guilty of an offence under this section.
- (7) Section 12 below contains provisions which apply for determining when any person is to be regarded for the purposes of this Part of this Act as a displaced residential occupier of any premises or of any access to any premises and section 12A below contains provisions which apply for determining when any person is to be regarded for the purposes of this Part of this Act as a protected intending occupier of any premises or of any access to any premises.”

#### 74 Protected intending occupiers: supplementary provisions.

After section 12 of the <sup>M21</sup>Criminal Law Act 1977 there shall be inserted the following section—

##### “12A Protected intending occupiers: supplementary provisions.

- (1) For the purposes of this Part of this Act an individual is a protected intending occupier of any premises at any time if at that time he falls within subsection (2), (4) or (6) below.
- (2) An individual is a protected intending occupier of any premises if—
  - (a) he has in those premises a freehold interest or a leasehold interest with not less than two years still to run;
  - (b) he requires the premises for his own occupation as a residence;
  - (c) he is excluded from occupation of the premises by a person who entered them, or any access to them, as a trespasser; and
  - (d) he or a person acting on his behalf holds a written statement—
    - (i) which specifies his interest in the premises;
    - (ii) which states that he requires the premises for occupation as a residence for himself; and
    - (iii) with respect to which the requirements in subsection (3) below are fulfilled.
- (3) The requirements referred to in subsection (2)(d)(iii) above are—
  - (a) that the statement is signed by the person whose interest is specified in it in the presence of a justice of the peace or commissioner for oaths; and
  - (b) that the justice of the peace or commissioner for oaths has subscribed his name as a witness to the signature.
- (4) An individual is also a protected intending occupier of any premises if—
  - (a) he has a tenancy of those premises (other than a tenancy falling within subsection (2)(a) above or (6)(a) below) or a licence to occupy those premises granted by a person with a freehold interest or a leasehold interest with not less than two years still to run in the premises;
  - (b) he requires the premises for his own occupation as a residence;

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

- (c) he is excluded from occupation of the premises by a person who entered them, or any access to them, as a trespasser; and
  - (d) he or a person acting on his behalf holds a written statement—
    - (i) which states that he has been granted a tenancy of those premises or a licence to occupy those premises;
    - (ii) which specifies the interest in the premises of the person who granted that tenancy or licence to occupy (“the landlord”);
    - (iii) which states that he requires the premises for occupation as a residence for himself; and
    - (iv) with respect to which the requirements in subsection (5) below are fulfilled.
- (5) The requirements referred to in subsection (4)(d)(iv) above are—
- (a) that the statement is signed by the landlord and by the tenant or licensee in the presence of a justice of the peace or commissioner for oaths;
  - (b) that the justice of the peace or commissioner for oaths has subscribed his name as a witness to the signatures.
- (6) An individual is also a protected intending occupier of any premises if—
- (a) he has a tenancy of those premises (other than a tenancy falling within subsection (2)(a) or (4)(a) above) or a licence to occupy those premises granted by an authority to which this subsection applies;
  - (b) he requires the premises for his own occupation as a residence;
  - (c) he is excluded from occupation of the premises by a person who entered the premises, or any access to them, as a trespasser; and
  - (d) there has been issued to him by or on behalf of the authority referred to in paragraph (a) above a certificate stating that—
    - (i) he has been granted a tenancy of those premises or a licence to occupy those premises as a residence by the authority; and
    - (ii) the authority which granted that tenancy or licence to occupy is one to which this subsection applies, being of a description specified in the certificate.
- (7) Subsection (6) above applies to the following authorities—
- (a) any body mentioned in section 14 of the <sup>M22</sup>Rent Act 1977 (landlord’s interest belonging to local authority etc.);
  - (b) the Housing Corporation;
  - (c) Housing for Wales; and
  - (d) a registered housing association within the meaning of the <sup>M23</sup>Housing Associations Act 1985.
- (8) A person is guilty of an offence if he makes a statement for the purposes of subsection (2)(d) or (4)(d) above which he knows to be false in a material particular or if he recklessly makes such a statement which is false in a material particular.
- (9) In any proceedings for an offence under section 7 of this Act where the accused was requested to leave the premises by a person claiming to be or to act on behalf of a protected intending occupier of the premises—
- (a) it shall be a defence for the accused to prove that, although asked to do so by the accused at the time the accused was requested to leave, that

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

person failed at that time to produce to the accused such a statement as is referred to in subsection (2)(d) or (4)(d) above or such a certificate as is referred to in subsection (6)(d) above; and

- (b) any document purporting to be a certificate under subsection (6)(d) above shall be received in evidence and, unless the contrary is proved, shall be deemed to have been issued by or on behalf of the authority stated in the certificate.

(10) A person guilty of an offence under subsection (8) above shall be liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding six months or to a fine not exceeding level 5 on the standard scale or to both.

(11) A person who is a protected intending occupier of any premises shall be regarded for the purposes of this Part of this Act as a protected intending occupier also of any access to those premises.”

**Annotations:**

**Marginal Citations**

- M22 1977 c. 42.  
M23 1985 c. 69.

**Annotations:**

**Marginal Citations**

- M21 1977 c. 45.

**75 Interim possession orders: false or misleading statements.**

- (1) A person commits an offence if, for the purpose of obtaining an interim possession order, he—
- (a) makes a statement which he knows to be false or misleading in a material particular; or
  - (b) recklessly makes a statement which is false or misleading in a material particular.
- (2) A person commits an offence if, for the purpose of resisting the making of an interim possession order, he—
- (a) makes a statement which he knows to be false or misleading in a material particular; or
  - (b) recklessly makes a statement which is false or misleading in a material particular.
- (3) A person guilty of an offence under this section shall be liable—
- (a) on conviction on indictment, to imprisonment for a term not exceeding two years or a fine or both;
  - (b) on summary conviction, to imprisonment for a term not exceeding six months or a fine not exceeding the statutory maximum or both.
- (4) In this section—

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

“interim possession order” means an interim possession order (so entitled) made under rules of court for the bringing of summary proceedings for possession of premises which are occupied by trespassers;

“premises” has the same meaning as in Part II of the <sup>M24</sup>Criminal Law Act 1977 (offences relating to entering and remaining on property); and

“statement”, in relation to an interim possession order, means any statement, in writing or oral and whether as to fact or belief, made in or for the purposes of the proceedings.

**Annotations:**

**Marginal Citations**

**M24** 1977 c. 45.

**76 Interim possession orders: trespassing during currency of order.**

- (1) This section applies where an interim possession order has been made in respect of any premises and served in accordance with rules of court; and references to “the order” and “the premises” shall be construed accordingly.
- (2) Subject to subsection (3), a person who is present on the premises as a trespasser at any time during the currency of the order commits an offence.
- (3) No offence under subsection (2) is committed by a person if—
  - (a) he leaves the premises within 24 hours of the time of service of the order and does not return; or
  - (b) a copy of the order was not fixed to the premises in accordance with rules of court.
- (4) A person who was in occupation of the premises at the time of service of the order but leaves them commits an offence if he re-enters the premises as a trespasser or attempts to do so after the expiry of the order but within the period of one year beginning with the day on which it was served.
- (5) A person guilty of an offence under this section shall be liable on summary conviction to imprisonment for a term not exceeding six months or a fine not exceeding level 5 on the standard scale or both.
- (6) A person who is in occupation of the premises at the time of service of the order shall be treated for the purposes of this section as being present as a trespasser.
- (7) <sup>E27</sup> A constable in uniform may arrest without a warrant anyone who is, or whom he reasonably suspects to be, guilty of an offence under this section.
- (8) In this section—
 

“interim possession order” has the same meaning as in section 75 above and “rules of court” is to be construed accordingly; and

“premises” has the same meaning as in that section, that is to say, the same meaning as in Part II of the <sup>M25</sup>Criminal Law Act 1977 (offences relating to entering and remaining on property).

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

**Annotations:**

**Amendments (Textual)**

**F27** S. 76(7) repealed (E.W.) (1.1.2006) by Serious Organised Crime and Police Act 2005 (c. 15), ss. 111, 174, 178, Sch. 7 para. 31(8), **Sch. 17**; S.I. 2005/3495, **art. 2(1)(u)(xxxvi)** (subject to art. 2)

**Marginal Citations**

**M25** 1977 c. 45.

*Powers to remove unauthorised campers*

**77 Power of local authority to direct unauthorised campers to leave land.**

- (1) If it appears to a local authority that persons are for the time being residing in a vehicle or vehicles within that authority's area—
  - (a) on any land forming part of a highway;
  - (b) on any other unoccupied land; or
  - (c) on any occupied land without the consent of the occupier,the authority may give a direction that those persons and any others with them are to leave the land and remove the vehicle or vehicles and any other property they have with them on the land.
- (2) Notice of a direction under subsection (1) must be served on the persons to whom the direction applies, but it shall be sufficient for this purpose for the direction to specify the land and (except where the direction applies to only one person) to be addressed to all occupants of the vehicles on the land, without naming them.
- (3) If a person knowing that a direction under subsection (1) above has been given which applies to him—
  - (a) fails, as soon as practicable, to leave the land or remove from the land any vehicle or other property which is the subject of the direction, or
  - (b) having removed any such vehicle or property again enters the land with a vehicle within the period of three months beginning with the day on which the direction was given,he commits an offence and is liable on summary conviction to a fine not exceeding level 3 on the standard scale.
- (4) A direction under subsection (1) operates to require persons who re-enter the land within the said period with vehicles or other property to leave and remove the vehicles or other property as it operates in relation to the persons and vehicles or other property on the land when the direction was given.
- (5) In proceedings for an offence under this section it is a defence for the accused to show that his failure to leave or to remove the vehicle or other property as soon as practicable or his re-entry with a vehicle was due to illness, mechanical breakdown or other immediate emergency.
- (6) In this section—

“land” means land in the open air;

“local authority” means—

---

*Changes to legislation:* There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)

---

- (a) in Greater London, a London borough or the Common Council of the City of London;
  - (b) in England outside Greater London, a county council, a district council or the Council of the Isles of Scilly;
  - (c) in Wales, a county council or a county borough council;
- “occupier” person entitled to possession of the land by virtue of an estate or interest held by him;
- “vehicle” includes—
- (a) any vehicle, whether or not it is in a fit state for use on roads, and includes any body, with or without wheels, appearing to have formed part of such a vehicle, and any load carried by, and anything attached to, such a vehicle; and
  - (b) a caravan as defined in section 29(1) of the <sup>M26</sup>Caravan Sites and Control of Development Act 1960;

and a person may be regarded for the purposes of this section as residing on any land notwithstanding that he has a home elsewhere.

- (7) Until 1st April 1996, in this section “local authority” means, in Wales, a county council or a district council.

**Annotations:**

**Marginal Citations**

**M26** 1960 c. 62.

**78 Orders for removal of persons and their vehicles unlawfully on land.**

- (1) A magistrates’ court may, on a complaint made by a local authority, if satisfied that persons and vehicles in which they are residing are present on land within that authority’s area in contravention of a direction given under section 77, make an order requiring the removal of any vehicle or other property which is so present on the land and any person residing in it.
- (2) An order under this section may authorise the local authority to take such steps as are reasonably necessary to ensure that the order is complied with and, in particular, may authorise the authority, by its officers and servants—
  - (a) to enter upon the land specified in the order; and
  - (b) to take, in relation to any vehicle or property to be removed in pursuance of the order, such steps for securing entry and rendering it suitable for removal as may be so specified.
- (3) The local authority shall not enter upon any occupied land unless they have given to the owner and occupier at least 24 hours notice of their intention to do so, or unless after reasonable inquiries they are unable to ascertain their names and addresses.
- (4) A person who wilfully obstructs any person in the exercise of any power conferred on him by an order under this section commits an offence and is liable on summary conviction to a fine not exceeding level 3 on the standard scale.
- (5) Where a complaint is made under this section, a summons issued by the court requiring the person or persons to whom it is directed to appear before the court to answer to the complaint may be directed—

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

- (a) to the occupant of a particular vehicle on the land in question; or
  - (b) to all occupants of vehicles on the land in question, without naming him or them.
- (6) Section 55(2) of the <sup>M27</sup>Magistrates' Courts Act 1980 (warrant for arrest of defendant failing to appear) does not apply to proceedings on a complaint made under this section.
- (7) Section 77(6) of this Act applies also for the interpretation of this section.

**Annotations:**

**Marginal Citations**

M27 1980 c. 43.

**79 Provisions as to directions under s. 77 and orders under s. 78.**

- (1) The following provisions apply in relation to the service of notice of a direction under section 77 and of a summons under section 78, referred to in those provisions as a “relevant document”.
- (2) Where it is impracticable to serve a relevant document on a person named in it, the document shall be treated as duly served on him if a copy of it is fixed in a prominent place to the vehicle concerned; and where a relevant document is directed to the unnamed occupants of vehicles, it shall be treated as duly served on those occupants if a copy of it is fixed in a prominent place to every vehicle on the land in question at the time when service is thus effected.
- (3) A local authority shall take such steps as may be reasonably practicable to secure that a copy of any relevant document is displayed on the land in question (otherwise than by being fixed to a vehicle) in a manner designed to ensure that it is likely to be seen by any person camping on the land.
- (4) Notice of any relevant document shall be given by the local authority to the owner of the land in question and to any occupier of that land unless, after reasonable inquiries, the authority is unable to ascertain the name and address of the owner or occupier; and the owner of any such land and any occupier of such land shall be entitled to appear and to be heard in the proceedings.
- (5) Section 77(6) applies also for the interpretation of this section.

**80 Repeal of certain provisions relating to gipsy sites.**

- (1) Part II of the <sup>M28</sup>Caravan Sites Act 1968 (duty of local authorities to provide sites for gipsies and control of unauthorised encampments) together with the definition in section 16 of that Act of “gipsies” is hereby repealed.
- (2) In section 24 of the <sup>M29</sup>Caravan Sites and Control of Development Act 1960 (power to provide sites for caravans)—
  - (a) in subsection (2), after paragraph (b) there shall be inserted the following—  
  
“; or
  - (c) to provide, in or in connection with sites for the accommodation of gipsies, working space and facilities for the

---

*Changes to legislation: There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations. (See end of Document for details)*

---

carrying on of such activities as are normally carried on by them.”

- (b) in subsection (8), at the end, there shall be inserted the words “ and “gipsies” means persons of nomadic habit of life, whatever their race or origin, but does not include members of an organised group of travelling showmen, or persons engaged in travelling circuses, travelling together as such.”.
- (3) The repeal by subsection (1) above of section 8 of the said Act of 1968 shall not affect the validity of directions given under subsection (3)(a) of that section; and in the case of directions under subsection (3)(c), the council may elect either to withdraw the application or request the Secretary of State to determine the application and if they so request the application shall be treated as referred to him under section 77 of the <sup>M30</sup>Town and Country Planning Act 1990.
- (4) The repeal by subsection (1) above of the definition of “gipsies” in section 16 of the said Act of 1968 shall not affect the interpretation of that word in the definition of “protected site” in section 5(1) of the <sup>M31</sup>Mobile Homes Act 1983 or in any document embodying the terms of any planning permission granted under the Town and Country Planning Act 1990 before the commencement of this section.
- (5) Section 70 of the <sup>M32</sup>Local Government, Planning and Land Act 1980 (power to pay grant to local authorities in respect of capital expenditure in providing gipsy caravan sites) is hereby repealed so far as it extends to England and Wales except for the purposes of applications for grant received by the Secretary of State before the commencement of this section.

**Annotations:**

**Modifications etc. (not altering text)**

C1 S. 80: transfer of functions (1.7.1999) by S.I. 1999/672, art. 2, **Sch. 1**

**Marginal Citations**

**M28** 1968 c. 52.  
**M29** 1960 c. 62.  
**M30** 1990 c. 8.  
**M31** 1983 c. 34.  
**M32** 1980 c. 65.

**Changes to legislation:**

There are outstanding changes not yet made by the legislation.gov.uk editorial team to Criminal Justice and Public Order Act 1994. Any changes that have already been made by the team appear in the content and are referenced with annotations.

**Changes and effects yet to be applied to the whole Act, associated Parts and Chapters:**

Whole provisions yet to be inserted into this Act (including any effects on those provisions):

- s. 117A inserted by S.I. 2010/976 Sch. 7 para. 2
- s. 127A inserted by 2008 c. 4 s. 139
- s. 127A(1A) inserted by S.I. 2010/976 Sch. 7 para. 4(2)
- s. 127A(3) text amended by S.I. 2010/976 Sch. 7 para. 4(3)
- s. 127A(5) to s. 127A(7) inserted by S.I. 2010/976 Sch. 7 para. 4(4)
- s. 128A inserted by S.I. 2010/976 Sch. 7 para. 6

**Commencement Orders yet to be applied to the Criminal Justice and Public Order Act 1994:**

Commencement Orders bringing legislation that affects this Act into force:

- S.I. 2008/755 art. 2 commences (2007 c. 27)
- S.I. 2008/755 art. 15 to S.I. 2008/755 art. 18 commences (2007 c. 27)
- S.I. 2008/790 art. 2 commences (2006 c. 48)
- S.I. 2008/790 art. 3 commences (2006 c. 48)
- S.I. 2008/2504 art. 2 commences (2007 c. 27)
- S.I. 2009/812 art. 3 commences (2006 c. 52)
- S.I. 2009/1167 art. 3 commences (2006 c. 52)
- S.I. 2009/1167 art. 4 commences (2006 c. 52)
- S.I. 2009/1604 art. 2 commences (2005 c. 4)
- S.I. 2009/3074 art. 2 commences (2008 c. 4)
- S.I. 2009/3074 art. 3 commences (2008 c. 4)
- S.I. 2009/3250 art. 2 commences (2007 c. 29)
- S.I. 2009/3345 art. 2 commences (2009 c. 23)
- S.I. 2010/298 Sch. commences (2009 c. 23)
- S.I. 2010/298 art. 2 commences (2009 c. 23)
- S.I. 2010/1858 art. 2 commences (2009 c. 25)
- S.I. 2010/1858 art. 3 commences (2009 c. 25)
- S.R. 2008/293 art. 2 commences (S.I. 2008/1216 (N.I.))

## **Imagens**



Imagem 3: Mixer Behringer DJX 400



Imagem 4: Mixer Pioneer DJM-800<sup>43</sup>

<sup>43</sup> No DVD em anexo está disponível um vídeo demonstrativo deste mixer.



*Imagem 5: Toca discos Technics SL-1200 MKII*



Imagem 6: CDJ-1000MK3 Pioneer<sup>44</sup>

<sup>44</sup> No DVD em anexo está disponível um vídeo demonstrativo deste CDJ.

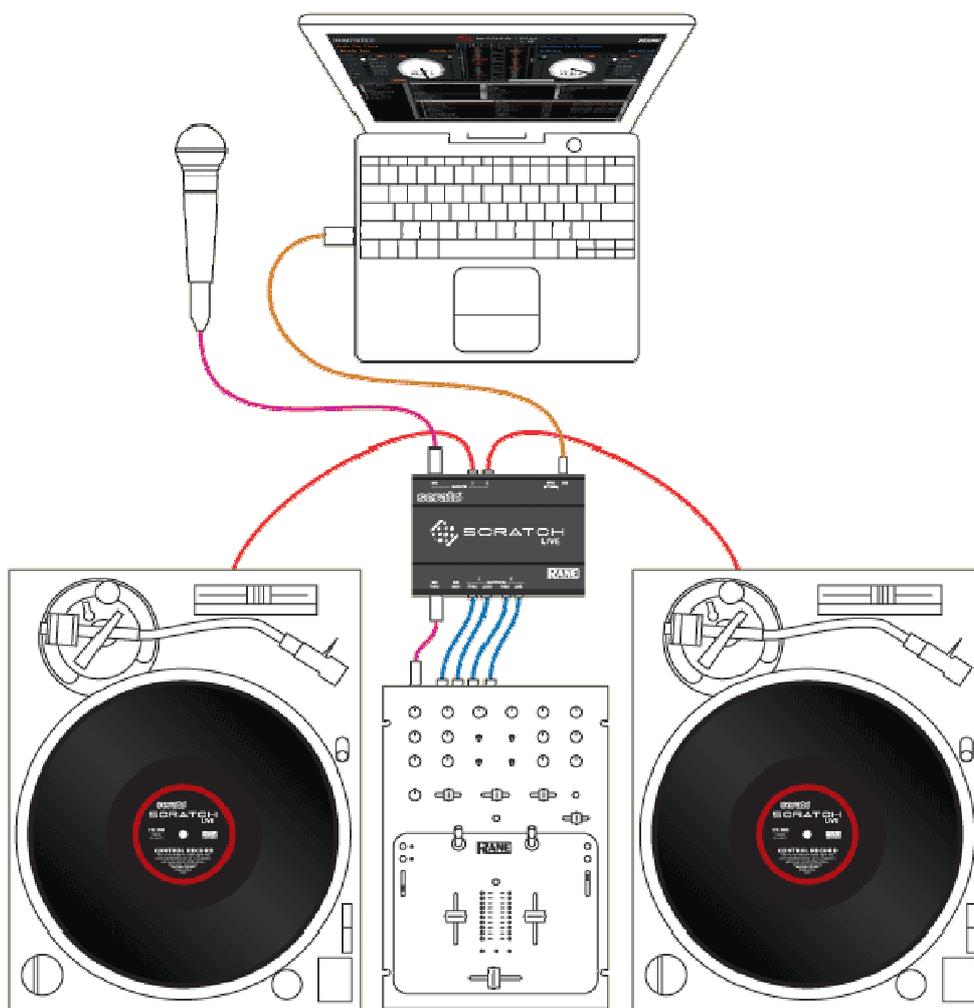


Imagem 7: Sistema de interface para execução de arquivos digitais (músicas) por meio de CDs ou discos de vinil<sup>45</sup> que não foram pré-gravadas nestas mídias.

<sup>45</sup> Estes controladores mídís podem ser utilizados com toca discos (como na imagem) ou com CDJs. A imagem acima apresenta o conjunto usado para controlar o software Traktor Scratch pro.