UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Experiência *Rave*: entre o espetáculo e o ritual

Carolina de Camargo Abreu

VERSÃO CORRIGIDA

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutora em antropologia social

Orientação: Prof. Dr. John Cowart Dawsey

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Experiência *Rave*: entre o espetáculo e o ritual

Carolina de Camargo Abreu

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2011

Com muito amor para o Bambam.

Agradecimentos

Este trabalho recebeu bolsa CNPq durante o primeiro semestre e bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP por quatro anos. Participou ainda do Projeto Temático Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual, também apoiado pela FAPESP. Agradeço muito o suporte das agências e da Universidade de São Paulo.

Se o mestrado seguiu como uma travessia – que me presenteou com surpresas, desencontros e algumas dificuldades –, é certo que o doutorado operou uma revolução em mim. Foram cinco anos inestimáveis. Ora me diverti com os rodopios da razão, ora me assombrei com os achados.

Neste instante, sobro desolada... porém cheia de felicidade. Uma felicidade que subsiste nos sonhos do tempo, nos seus rastros e utopias.

Agradeço à presença do meu orientador e mestre John. Suas questões revelaram-se valiosas. Sua confiança nas minhas escolhas foi muito importante. Suas perguntas – e sua falta de perguntas – gestaram e criaram este trabalho, mas agora já são como piscadelas marotas de caveiras, eis que o dom mais precioso que me ofereceu, talvez sem perceber, foi o da ética e da generosidade com o qual trata todos ao seu redor. Espero retribuir fazendo circular esse *mana* pela antropologia, pela arte e pela vida. Espero ter sempre você por perto.

Sou grata ainda às contribuições de Marianna Monteiro, pela sabedoria e graça. Também à sorte de ter encontrado Rose Satiko e seu instigante curso de antropologia visual. Ambas são minhas amigas e foram leitoras atentas do meu trabalho na qualificação.

Agradeço à firmeza da minha mãe por nunca ter deixado de apontar o caminho dos estudos e do conhecimento. Lembro-me, como se fosse ontem, como me intrigava ela descobrir “tudo” derivando as palavras do latim.

Ao meu pai, por reinventar-se durante esses últimos anos. Seu presente mais valioso.

Ao incrível David, ao inigualável Yuri e ao Bambam. Eu amo demais vocês, sempre, até quando acordam mal humorados.

Minha maravilhosa irmã Anna. Tão corajosa, tão forte e iluminada.

Minha família linda, que me surpreende com muitas felicidades: Solange, Rosana (Achala), Mairun, Ravi e Ariel. Tia Tânia, Iracy e Silvia, que moram em meu coração.

À Lourdes querida, quem segurou tantas pontas que fui deixando soltas nessa revolução do doutorado, sempre com muito amor, confiante em mim.

Às crianças da minha vida, Tomás, Emily, Angélica e Domênico, que juntos com meus filhos espertos e barulhentos não me deixam esquecer de brincar e sorrir.

No turbilhão desses cinco anos, duas pessoas especiais viraram estrelas do céu. Sobre elas preciso ser sincera: apenas não sinto tanta saudade porque sempre viverão em mim. Minha avó materna, quem me ensinou a encontrar luz até nos momentos mais sombrios, meu anjo guardador. Minha querida “tia” Riwka, quem teceu tantas histórias alegres, bonitas e verdadeiras.

Nesses tempos disruptivos, agradeço a companhia, a paciência e o amor das minhas amigas de vida: Fabiana, Tuca, Mariana, Karina. E ainda a Alê, também pelos tantos textos do Lacan que eu nunca li, pelas conversas animadas por psicanálise, antropologia e música nas cozinhas de nossas casas.

Demais, agradeço à competência de Welson, as leituras da Adriana Oliveira, o apoio da Fernanda Lucchesi, a curiosidade de Chico Saraiva, as aulas de inglês de Barry Baker, os telefonemas da Fátima Toledo, que me lembravam de prazos importantes. Também, a contribuição inestimável de Alexandre Kishimoto, colega desde a graduação, parceiro para sempre. E ainda Silvana de Paula, revisora dos primeiros capítulos, surpreendente professora e amiga.

Aos meus queridos amigos londrinos: Dani, Taty, Tolsin, Kristy (e Nicole, e Lukasz). Que sorte inestimável encontrá-los!?! Obrigada pela casa, o interesse e a alegria.

Ali Wade, quem me ajudou a descobrir o que seria um “informante”, enchendo de música boa e momentos felizes essa pesquisa. Também aos e-mails do Camilo Rocha e do Frajola pela disposição em apontar alguns atalhos para eu desbravar terras estrangeiras; tal como à Keka que estava por perto nessas horas.

Agradeço a todos que empreenderam juntos a Fusion... eis que faço questão de não guardá-los na memória, mas revivê-los sempre que posso. Aos amigos que toparam expor-se nas entrevistas para esta pesquisa, muito obrigada pela confiança. Alê, Beto, Bia, Bianca, Daniel, Daniela Gabi, Guiba, Jef, Mesquita, Rick, Shane, Taty. As fotos lindas dos álbuns da Estrela e da Bianca. As longas conversas com Michel, o espírito alegre de Renata Camargo, esprevidado de Adriane e a boa energia de Allfreedom Toné.

A Gracie Kelly e ao Gordon pela possibilidade de leitura de alguns dos embalos eletrônicos em Berlim.

Ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – LISA da USP, lugar de trabalho, de novos projetos e alguns bons amigos. Agradeço a Paula Morgado pela música da ZAZ, a simpatia e as muitas soluções que ela cria como num passe de mágica. A companhia agradável e o trabalho bem feito do Léo Fuzer. A edição competente do Ricardo Fernandez, nem sempre paciente diante todas as minhas dúvidas, mas muito sincero e inteligente com suas respostas.

Aos meus colegas do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPEDRA, preciosos amigos. Ainda a tempo: foram nossas reuniões que mostraram e tornaram possível esse trabalho. Antes de ser uma proposta teórica, a antropologia brechtiana rascunhada nessa pesquisa vislumbrei como arena de interessados aberta em nossas mesas redondas. Obrigada a cada um de vocês pela oportunidade de discussão, pelo respeito e o companheirismo, pelo gosto de festa.

Ainda também é tempo de lembrar o fascínio com o qual André-Kess me ensinou a ler a obra de Walter Benjamin e aos tantos telefonemas e visitas que atendeu para conversarmos sobre o assunto.

Sou sinceramente grata a todos aqueles que foram generosos ou curiosos, a todos que compartilharam a festa, a atenção e um pouco de suas vidas para essa pesquisa.

Muito obrigada.

Resumo

Debruçada sobre mais de dez anos de trabalho de campo, esta pesquisa propõe lançar luz sobre a experiência do festejar *rave* focando seu inacabamento e os planos em conflito. Trata da performance *rave*, que entrelaça imagens de espetáculo e de ritual, a fim de explorar pontos de contato entre a antropologia, os estudos da performance e o pensamento de Walter Benjamin.

A pesquisa é disparada por fragmentos residuais de anotações realizadas durante trabalho de campo em festivais brasileiros de música eletrônica instalados em territórios distantes das atividades urbanas cotidianas, locais de natureza exuberante como praias desertas e no entorno de cachoeiras. Nesses cenários paradisíacos, outra imagem de sonho emerge: a Tribo Global. Agrupamento de uma cultura transnacional, a tribo global *rave* é construída através dos encontros das festas de música eletrônica e uma intensa troca pela Internet. Pela dinâmica social da festa irrompem utopias, esperanças e tensões.

Palavras-chave

Rave; Festa; Antropologia da Performance; Antropologia da Experiência; Antropologia Benjaminiana; Vídeo etnográfico

Abstract

Reading over the ten years of ethnographic notes of rave parties, this thesis aims to illuminate the experience of rave focusing on its own incompleteness and tensions. It pays attention to the performance of rave that enlase images of spectacle and ritual exploring points of contact between anthropology, the performing arts and Walter Benjamin's thought.

This research starts from residual fragments of my fieldwork notes on Brazilian festivals that typically take place in exuberant natural scenarios – desert beaches, belong falls and forests –, territories far way from the day-to-day activities of urban life. In such paradisiacal place, an alternate dream-like image emerges: the Global Tribe. Both the encounters involving electronic music parties and an intense internet exchange help constitute the global tribe as a transnational cultural gathering. Through the very especial dynamic of the party emerge utopias, hopes and tensions.

Key words

Rave; Party; Anthropology of Performance; Anthropology of Experience; Benjamin's
Anthropology; Ethnographic Video

Sumário

Capítulo 1. “Esquenta”	1
Capítulo 2. <i>Celebra Brasil</i>	16
Vídeo 1. <i>Dlight Foundry</i>	
Capítulo 3. <i>Nude on the Moon</i>	51
Capítulo 4. <i>Fusion</i>	67
Capítulo 5. <i>Xxxperience</i>	85
Capítulo 6. <i>Tribe</i>	119
Vídeo 2. Tribo Planetária	
Capítulo 7. <i>Universo Paralello</i>	151
Vídeo 3. Minha geração <i>rave</i> anos 90	
Capítulo 8. <i>Chill Out</i>	184
Bibliografia	212
Bibliografia Específica	226
Artigos de jornais e revistas	228
Filmografia	229

Sumário de quadros, imagens e fotografias

Imagens

1. Sequência de fotografias da <i>Earthdance</i> (outubro de 2002)	07
2. Sequência de fotografias das ruas de Berlim durante <i>Love Parade</i> de 2006	26
3. Fotografias encontradas na Internet sobre a <i>Love Parade</i> de Berlim de 2006	27
4. Pannel de imagens montado com fotografias de Alfred Steffen da <i>Love Parade</i> de Berlim de 1996	28
5. Imagens do futurismo nas fotografias de Alfred Steffen da <i>Love Parade</i> berlinense de 1996 .	30
6. Personagens fantásticos que surgiram na <i>Love Parade</i> de Berlim de 1996	31
7. <i>Flyer</i> do festival Fora do Tempo: imagem de desejo	45
8. Fotografias de comprimidos de <i>ecstasy</i> com inscrição do emblema <i>smiley</i>	73
9. <i>Flyer</i> da <i>rave Fusion</i> de maio de 1998	123
10. <i>Flyer</i> da <i>rave Xxxperience</i> de junho de 1998	125
11. Fotografias da cenografia da <i>rave Tribe</i> 6 anos	168
12. <i>Flyer</i> da <i>Tribe</i> de dezembro de 2007 com ilustração de Allyson Grey: iluminação à beira da monstruosidade	178

Fotografias

1. <i>Rave Circuito/ SP Groove</i> de julho de 2002: uma janela para visualização antropológica	99
2. <i>Rave Circuito/ SP Groove</i> (junho de 2002): <i>rave</i> de <i>techno</i>	128
3. <i>Rave Earthdance</i> (outubro de 2002): festival <i>trance</i>	128
4. <i>Rave Fusion</i> durante a noite (maio de 1998).....	164
5. <i>Rave Fusion</i> durante a manhã (maio de 1998)	165

Quadro

1. Mudanças na perspectiva da mercadologia segundo Pini (1998)	170
--	-----

*A verdade não é o desnudamento que aniquila o segredo,
mas a revelação que lhe faz justiça.*

(Walter Benjamin, Origem do Drama Barroco Alemão)

Capítulo 1. “Esquenta”

“Esquenta” é gíria para encontro de amigos que antecede a saída coletiva em direção da festa. É parte interessante da “balada”: momento de compartilhar com os amigos do círculo mais próximo as primeiras bebidas da noite, por vezes também um “baseado”. Em países de língua inglesa, esse momento, também prática recorrente, é chamado de *chill in*, mas essa terminologia não é usada pelos brasileiros.

Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica.

(Theodor Adorno, *O ensaio como forma*)

Este trabalho surgiu como um ensaio sobre fragmentos residuais de minhas anotações de campo redigidas no universo das *raves* brasileiras entre 2002 e 2003. Eram como ruídos para os quais eu não encontrara lugar em minha dissertação do mestrado, mas que ainda ressoavam e incomodavam-me como que pedindo uma orquestração. Arrisquei-me, então, a uma audição das notas que ficaram registradas, montei o projeto para o doutorado e enveredei com uma filmadora em mãos, a partir do ano de 2007, por outros campos no Brasil, na Inglaterra e na cidade de Berlim. Procurei explorar as possibilidades abertas pelas questões sugeridas pelos trabalhos de John Cowart Dawsey, Michael Taussig, Victor Turner e Walter Benjamin¹, e também ficar atenta aos novos ruídos.

As notas registradas já há alguns anos em meu caderno de campo, e que ainda me causavam inquietude, diziam respeito a três situações bem diferentes de participação de indígenas em *raves* brasileiras. Tais situações tiveram lugar em diferentes festivais, *raves* que duram vários dias consecutivos – como a *Celebra Brasil*, a *Trancendence* e a *Earthdance* - e estão descritas logo adiante. A pesquisa foi instigada pela contradição aparente entre a figura do indígena e o modo de festejar *rave*, que se vale de recursos tecnológicos associados ao universo urbano e industrial, como equipamentos de produção e ampliação de música eletrônica, projeções cinematográficas, o *ecstasy*, as cores fluorescentes.

Encontrei indígenas de grupos diferentes em três festivais de *trance* – um gênero de música eletrônica. Eventos tipicamente organizados em cenários de natureza exuberante, como no entorno de cachoeiras, em praias e ilhas desertas. Nesses locais criteriosamente escolhidos, são instalados os equipamentos (caixas de som, amplificadores, *pick-ups*, sintetizadores, geradores de energia, refrigeradores, computadores, projetores de imagens, entre outros) e construídos os lugares da festa: pista de dança, bares, área de alimentação, acampamentos, duchas, banheiros, e área de descanso, chamada de *chill out*.

¹ Sobre o pensamento e o método proposto por Benjamin mostraram-se preciosos os trabalhos de Olgária Matos, Susan Buck-Morss, Jeanne Marie Gagnebin e Willi Bolle, além das conversas com meu amigo André-Kees Schouten.

Celebra Brasil

A primeira das três situações que produziram as notas de trabalho de campo que ensejaram a presente pesquisa ocorreu no festival *Celebra Brasil* de abril de 2002. Marcado para começar com a primeira estrela do anoitecer de quinta-feira do feriado de Páscoa, e terminar no findar do domingo, o festival não teve início com música eletrônica, como é característico das *raves*, mas com um espetáculo peculiar: num palco quadrado de aproximadamente dois metros de altura, crianças indígenas entraram para cantar e dançar.

Eram umas vinte crianças, entre seis e treze anos de idade, dispostas em dois grupos: o de meninas e o de meninos. Todas estavam de frente para platéia, em ordem crescente de altura, as meninas na parte direita do palco, os meninos no lado esquerdo. Seus trajes compunham um uniforme especial: as meninas vestiam saias e bustiês azuis, enquanto os meninos usavam calças amarelas e uma faixa branca na cabeça. A imagem tinha certa simetria, que parecia ter sido organizada para o palco quadrado. A dança e o canto também obedeciam a uma ordenação simétrica: as frases repetidas eram entoadas numa cadência constante e acompanhadas por pequenos passos laterais que marcavam e criavam os tempos da música. O canto das crianças era suave, quase tímido, mas ganhava alguma potência por causa do tamanho do grupo.

Alguns indígenas adultos acompanhavam o espetáculo na parte dos fundos do palco, como se não estivessem sendo vistos, nem participando; vestiam roupas comuns (*shorts*, camiseta e chinelos) e comportavam-se de forma não cerimonial. A audiência se portava respeitosa silenciosa e muito atenta, algumas pessoas se entreolhavam e sorriam, como que surpresas e felizes com o espetáculo. A aprovação da platéia ficou nítida com os aplausos e uivos calorosos no final da apresentação.

Seguiu-se, então, no mesmo palco, uma apresentação de capoeira de um grupo de Paraty, também com musicalidade e adereços característicos. Mas a capoeira já não me interessou tanto, pois o que realmente me intrigou e irritou foi a apresentação das crianças indígenas. Descontextualizada de suas funções rituais originais, tal apresentação parecia formatada como um produto cultural de interesse turístico, um espetáculo de crianças indígenas para ser visto por gente da cidade, por assim dizer. O público da *rave* aplaudira como se tivesse contato privilegiado com um evento indígena legítimo, e em nada parecia importar a especificidade daquele grupo, pois não foram anunciados, tampouco perguntados, os nomes da

etnia, do grupo, da aldeia². Os traços fenotípicos manifestos naquelas pessoas pela cor avermelhada de pele, pelos olhos ligeiramente puxados e suas vestimentas, que mais se assemelhavam a fantasias, pareciam suficientes para satisfazer a platéia.

Minha irritação e minhas questões diziam respeito muito mais às minhas expectativas como antropóloga, isto é, aos meus critérios e ao meu imaginário acerca dos atributos que confeririam legitimidade à apresentação de um grupo indígena. Sim, porque quanto aos indígenas e aos *ravers*, todos demonstravam estar felizes e satisfeitos com aquele contato, e isso parecia bastar.

Com o fim do último raio de sol, a apresentação de capoeira cessou e a música eletrônica começou a ser tocada. A platéia transformou-se em pista de dança, que só foi desativada três dias depois, com a aparição da primeira estrela da noite do domingo. Durante o decorrer da festa não houve mais espaço para a capoeira, e nenhum indígena foi visto entre os *ravers*, ainda que muitos dos presentes vestissem colares e brincos de penas coloridas, saias em forma de tangas, e pinturas corporais, quase tudo em cores fluorescentes.

Trancendence

O segundo episódio que inspirou esta pesquisa se deu na *rave Trancendence*, que acontece, desde 2000, em fazendas de Alto Paraíso de Goiás, no mês de julho. Foi na festa de 2002, evento que agregou cerca de quatro mil pessoas provenientes de diversos lugares do país (principalmente de centros urbanos como São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Curitiba), vários latino-americanos (argentinos, chilenos, mexicanos, bolivianos), muitos europeus (ingleses, franceses, suíços, portugueses) e também australianos e israelenses.

Entre os presentes, três rapazes indígenas chamaram minha atenção. Tais jovens passaram os primeiros dias da festa praticamente quietos ao lado de sua esteira onde expunham para venda muitas tigelas e colheres de madeira, bem como alguns colares, brincos e pulseiras. O que me chamou atenção foi que, comparativamente aos trabalhos de artesanato levados por outras pessoas (bijuterias, camisetas psicodélicas, velas, malabares), os produtos trazidos por aqueles indígenas eram os menos comprados. Logo lá, numa *rave de trance* em que o gosto por artefatos indígenas parecia bastante disseminado, uma vez que muitas meninas portavam cintos de penas – neste caso, tingidas de cores sintéticas: verde limão, laranja, rosa choque –, colares

² Existem indicações de que os índios eram da aldeia residente em Paraty Mirim, Paraty (RJ), pois a festa esteve programada para ser realizada naquela praia. Apenas alguns dias antes do evento - já divulgado e com ingressos esgotados –, a prefeitura de Paraty cancelou a licença anteriormente concedida. Boatos durante a festa (que foi transferida para um terreno alugado, em frente a uma praia deserta próxima) diziam que a licença fora cancelada por causa da pressão da Associação das Senhoras Católicas de Paraty.

de sementes coloridas, e alguns *ravers* até usavam cocares na pista. E mais, também lá, muito se conversava sobre conhecimentos, mitos e costumes de povos indígenas, por exemplo, sobre os maias, os filtros dos sonhos de indígenas da América do Norte, a jurema usada ritualmente no Nordeste brasileiro.

Os três rapazes indígenas permaneciam num mesmo lugar, que parecia, então, um canto da festa. Ficavam praticamente imóveis, por vezes conversavam em língua indígena. No segundo dia da festa, aproximei-me deles, e descobri que não eram da mesma aldeia, tampouco pertenciam a uma mesma etnia: um deles era Pataxó Hâhãhã residente no sul da Bahia, os outros dois vinham de Pernambuco³. Não falavam a mesma língua indígena, e quando perguntei como se comunicavam, um deles apenas sorriu. Perguntei, então, como haviam se encontrado para a festa e responderam que foi por acaso, no caminho em direção ao festival.

Na tarde do quarto dia de festa, como dois deles surgiram trajando pinturas corporais feitas com urucum, uma moça se aproximou para pedir pintura idêntica. Um dos pernambucanos disse que não haviam pensado em vender aquele tipo de trabalho, mas prontamente preparou mais tinta e, enquanto pintava os braços e o peito da garota, outras pessoas se aproximaram. Logo havia fila para que o indígena fizesse uma ‘autêntica’ pintura por quatro reais. Ora, as pessoas não queriam as tigelas feitas e vendidas pelos indígenas, mas cabe perguntar: será que queriam virar índios? Que poderes estavam evocando quando mimetizavam os corpos indígenas? Que tipo de experiência é essa?

Depois disso, pude notar que os jovens indígenas estavam, pela primeira vez, junto à pista de dança. É certo que apenas observavam, mas, de todo modo, já estavam mais misturados aos demais.

Earthdance

O terceiro episódio foi na *rave Earthdance* de outubro de 2002, que reuniu cerca de três mil pessoas acampadas em Cachoeira Alta, interior de Minas Gerais. Essa é uma festa que, desde meados dos anos 1990, acontece simultaneamente em mais de trinta países, organizada por núcleos locais.

O *flyer* e o sítio na Internet relativos à festa no Brasil anunciavam antecipadamente algumas instruções para uma espécie de ritual que estava programado para acontecer na pista de dança às sete horas do segundo dia. O anúncio continha as orientações para uma sessão

³ Pesquisas posteriores ao evento indicam que eram da etnia Fulni-ô.

coletiva de respiração e meditação com o fim de “conectar-se à Mãe Terra”⁴. Era a primeira vez que uma *rave*, festa tantas vezes denominada de ritual por seus frequentadores, propunha outro ritual, configurando, então, um ritual dentro de outro ritual.

Espetáculos diversos são comuns nessas festas, apresentações de *malabares* são tradicionais durante as *raves*. Também são comuns apresentações circenses com panos, o uso de fantasias diversas (como de fadas), máscaras (de *aliens*, por exemplo) e narizes de palhaços. Entre os organizadores da *rave Tribe*, por exemplo, há um grupo de artistas e voluntários que realizam intervenções, passagens e jogos com os participantes da festa, porém, na maioria das vezes e na maioria das *raves*, os espetáculos e brincadeiras que acontecem durante a festa são criados pelos próprios *ravers*⁵, e apenas raramente há momentos que se fazem distinções nítidas entre espectadores e artistas, pois na *rave* essas posições se (con)fundem. A festa é arena e marca o limite de um jogo mais amplo (Huizinga, 2004), na qual todos os presentes são potencialmente participantes, criam a *rave*.

A indistinção entre atores e espectadores na *rave*, faz da festa um jogo próximo ao carnaval, onde espectadores não assistem, mas vivem a festa. Porém esse carnaval não ignora toda diferenciação, como na Idade Média descrita por Bakthin (1983) – o *dj*, por exemplo, ocupa um espaço privilegiado, ora associado a um palco, ora a um altar.

No dia e hora marcados, ao redor de uma enorme fogueira, juntaram-se mais de duas mil pessoas. Surgiu, então, um indígena de meia-idade, cerimonialmente pintado e vestido: tanga de palha, exuberante cocar, adereços nos braços e nas pernas, rosto todo coberto por tinturas, e um cachimbo, que ele passava de uma mão à outra e às vezes levava à boca. Ele procurou, desastrosamente, num primeiro momento, organizar a disposição espacial dos presentes, mas seus esforços não alcançaram a multidão. Como que desistindo, contentou-se apenas em ser o foco das atenções. Olhando para o fogo, o índio pronunciou algumas palavras que pareciam compor cânticos, mas eram inaudíveis para maioria; em seguida, fez alguns gestos e pôs-se a dançar ao redor da fogueira. A maioria prontamente seguiu-lhe o movimento dançante, o que criou certo tumulto, pois o círculo em torno da fogueira tornara-se pequeno para a dança coordenada de tantos. À música eletrônica, que estava em volume mais baixo do

⁴ Disponível em: <<http://www.zuvuya.net/sites/raveon/earthdance/>>. Acessado em: 20 de setembro de 2002.

⁵ O termo *raver* refere-se àquele que participa da *rave* sem nenhuma pretensão de criar uma denominação identitária. A proposta é a de não essencializar, apenas notar os presentes no momento da festa. A constituição de identidades sociais, nessa pesquisa, é considerada como um processo nunca completado, um movimento permanente, de articulação discursiva – definido nos termos de Hall (2000) como identificação. A mesma perspectiva é expressa pela proposta de performatividade de Butler (2000, 2003) e pela visão de Haraway (2000) quanto à natureza fragmentada e fraturada das identidades. Embora tenha suas condições determinadas de existência – o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la – ressalta-se que a identificação é condicional, está alojada na contingência e é recurso para o agenciamento político.

que em outros momentos da festa, se juntou o som de djembês, bongôs e outros tambores. Por meia hora, as pessoas mantiveram a dança em volta da fogueira, ajeitando-se como possível no aperto da roda.

O final da atuação do indígena foi sugerido pelo aumento do volume da música eletrônica, que, como um chamado, pareceu conduzir os presentes para a arena paralela, a pista de dança.

Imagem 1. Sequência de fotografias da *Earthdance* (outubro de 2002)

Fotografias de Lisa & André Ismael ⁶

No dia seguinte, vendo o índio sozinho numa mesa da lanchonete da festa, me aproximei para conversar. Ele, Thini-á, representante da etnia Fulni-ô, dizia-se indignado e frustrado, pois não havia sido ouvido, não lhe deram o espaço esperado. Achei curioso, pois ele havia feito muito sucesso na noite anterior. Thini-á não pensava assim. Ele queria que a música da pista fosse desligada para que ele falasse sobre seu trabalho e suas propostas políticas.⁷ Da minha parte, eu sabia que a expectativa de ter o som desligado é incabível no contexto de uma festa *rave*, isto é, querer ou pedir para desligar a música eletrônica nesse tipo de evento é algo praticamente inaceitável. Desligar a música eletrônica significaria matar a festa, pois a música é como uma corrente elétrica que impulsiona o coração da *rave*: a pista de dança. A pista da dança “bomba” – como se diz na gíria –, produz e emana a energia que sustenta toda festa.

As palavras têm lugar bem localizado nesse festejar. Elas ficam nas bordas, nos círculos de amigos que rodeiam a pista, pois que a pista constitui o cerne da *rave*, a arena por

⁶ O uso das fotografias foi autorizado pelos autores. A sequência foi montada a partir de um painel de 104 fotografias disponível no sítio da Internet Zuvuya. Acessado em: 4 de setembro de 2005. Disponível em: <<http://www.zuvuya.net/sites/raveon/earthdance/2002/english/noite.htm>>.

⁷ Conforme texto que Thini-á me enviou posteriormente por e-mail: “Thini-á (‘estrela’, em *Yathê*) vem trabalhando desde 1992 com projetos voltados para o público infantil e juvenil, atuando nas escolas de primeiro e segundo graus e universidades, públicas e privadas, visando divulgar, a partir de um olhar interno, as riquezas e mazelas das culturas indígenas em nosso país. Uma atenção especial é dada à questão ambiental, aos problemas relacionados aos desmatamentos, poluição e outros males que afetam tão profundamente aos povos indígenas das florestas tropicais, mas também do litoral e do cerrado”.

excelência de outra forma de comunicação: a dança coletiva. Neste sentido, a palavra é marginal na *rave*, pois é a dança, elogiada como linguagem universal, a forma de comunicação, atuação e produção de sentido privilegiada. Motivada pelos impulsos elétricos da música, e sustentada pelo incentivo químico de psicoativos, é a dança coletiva da pista que “bomba” a energia para a experiência de transcendência a universos paralelos na *rave*. *Trancendence* e *Universo Paralello* são nomes de importantes *raves* brasileiras.

Circulando a pista, as palavras não convergem para matéria muito séria; diferentemente disso, são acionadas para assuntos descompromissados como, por exemplo, lembranças agradáveis, pequenas histórias engraçadas, ou curiosas, sobre pessoas do grupo de amigos e do próprio grupo. No entanto, quanto mais longe da pista de dança, mais sérios parecem se tornar os temas abordados, muito embora tais conversas ainda ocorram em tom de elogio à festa, ao encontro e à diversão. À beira dos rios e das cachoeiras dos arredores da *Trancendence* de 2002, falava-se da competição desenfreada, da ansiedade e da falta de sentido da vida cotidiana na cidade para elogiar a vivência de “comunidade” na *rave*. Falava-se também da correria e da solidão no dia a dia do trabalho durante a semana, a fim de reiterar a satisfação em poder conversar sobre Deus, duendes, mistérios esquecidos, curiosidades de outros mundos, ou seja, algumas das coisas consideradas como “realmente importantes”.

Assim, se a palavra é marginal na *rave*, e por vezes acionada de maneira reticente, ela tem, ao mesmo tempo, uma dimensão especial nesta cena, qual seja, a da conversa descomprometida nas rodas de amigos. A oportunidade de ‘ficar de papo furado’ (ou ‘ficar de papo pro ar’) constitui uma possibilidade na *rave* que é bastante valorizada por seus integrantes, especialmente pelo contraste que oferece à idéia de que, na correria da vida diária, as pessoas pouco conversam.

No canto da *Earthdance*, isto é, na lanchonete, o personagem que havia feito tanto sucesso na noite anterior encontrava-se sozinho, como que querendo falar, contar a história de seu nome, Thini-á, mas sem ter audiência. No enredo da *rave*, a pessoa Thini-á incorpora uma figuração, sua presença surge como uma alusão, uma alegoria do indígena. Na montagem operada pelas *raves* o indígena brasileiro é apenas um dos símbolos que estão sendo articulados. Vale, neste momento, citar um trecho do artigo intitulado “A cultura além da música”⁸, da jornalista e *raver* Livia Paupério:

⁸ Acessado em: 5 de maio de 2005. Disponível em:
<http://www.zuvuya.net/cad_galeria_materia_ver_E.asp?cod_capa=991&site=E&pasta=Tonny1>.

O trance [gênero de música eletrônica], além de estilo musical, pode ser considerado uma experiência lisérgica para alcançar outros níveis de consciência. As pessoas buscam a transcendência ou espiritualidade no ambiente psicodélico através da música, com auxílio das drogas, contato com imagens da cultura mística, símbolos de deuses e rituais tribais.

O trance psicodélico tem uma conexão direta com o misticismo, fazendo referências principalmente ao Xamanismo e ao Hinduismo.

Nos rituais xamânicos, ritmos fortes acelerados e o uso de plantas alucinógenas provocam os efeitos de transe necessários para alinhar o corpo, mente e alma, atingindo uma suposta comunicação dos índios com os seus deuses. Em transe e em outro plano espiritual, os índios adquirem ensinamentos em suas experiências, sempre em contato com a natureza. No trance, as batidas do xamanismo se tornam eletrônicas com caráter hipnótico à música, e as drogas, em grande parte, sintéticas. Em ambos ambientes, seja no ritual tribal xamânico ou no ritual eletrônico trance, a dança representa a busca por um estado de transcendência coletiva. Podemos inclusive comparar os líderes espirituais, Xamãs, com os DJs. Ambos controlam o ritmo, a frequência, a velocidade do som psicodélico, proporcionando aos demais o estado de transe.

O Psychedelic Trance recupera o sentido tribal e transcendental de dançar. As raves se comparam às cerimônias indígenas religiosas, como as do Pow-wows americanos, ou nos cânticos noturnos dos índios Truká (interior de Pernambuco), que usam a música repetitiva e a droga Jurema para contactar um universo paralelo.⁹

A justaposição *rave* do “ritual tribal xamânico” com o “ritual eletrônico *trance*” dispararam questões centrais para esta pesquisa. Se por um lado, tal justaposição evoca poderes e encantos, por outro, ela deixa à mostra fissuras, brechas e questões não-resolvidas. Explorando pontos de contato entre antropologia, performance cultural e o pensamento de Walter Benjamin, perguntei-me: a qual experiência esta justaposição se refere? A *rave* é ritual

⁹ O uso da mesma fonte e mesmo espaçamento entre as linhas nas citações realizadas por essa tese faz parte de uma escolha metodológica de escrita etnográfica. A fim de sinalizar as citações que ultrapassam três linhas adotei recuo e parágrafo americano, porém não alterei fonte e espaçamento com o intuito de expressar estilisticamente o pressuposto ético e teórico dessa pesquisa sobre a igualdade de importância dos outros discursos e epistemologias que foram arrancados de seus contextos de origem e montados na construção da tese.

do quê? Ou ainda, o que é ritualizado numa *rave*? E mais: o que revela a montagem *rave* de poderes tecnológicos com imagens tribais?

Na perspectiva sugerida por Victor Turner, o ritual proposto pela *rave* talvez não possa ser mais do que um teatro do ritual. Conforme caracteriza Turner (1982), os rituais que predominam em sociedades pré-industriais – tal a citação dos Pow-wows e dos Truká acima – estão associados a ritmos cíclicos, biológicos e sócio-estruturais, e integram-se centralmente ao processo social total, produzindo símbolos que evocam significados intelectuais e emotivos comuns a todos os membros do grupo. Em sociedades onde a esfera do trabalho separa-se da atividade ritual, tal como nas sociedades industriais, surge a esfera do lazer como campo privilegiado para os processos liminares de produção simbólica. Na esfera do lazer ou entretenimento, marginal às arenas centrais da economia e política, a liminariedade – caracterizada nesse contexto por Turner como liminóide – se dá por manifestações plurais, fragmentárias, e experimentais que ocorrem nas interfaces e interstícios do conjunto de instituições centrais. Essas manifestações já não têm a obrigatoriedade típica dos rituais, mas caracterizam-se como atividades de adesão voluntária, optativa e individual.

No entanto, a “balada” que uma *rave* sugere é mais do que uma opção de lazer descomprometido entre tantas que a metrópole pode oferecer, pois requer mobilizações de ordens diversas e é quase sempre descrita como uma “experiência” marcante para seus participantes. *Xxxperience* é o nome de um dos principais núcleos brasileiros de *raves* de *trance*.

Louvado Seja Deus pela **experiência prima e única** que tive nesse fim de semana. O que acontece quando pessoas que REALMENTE se esforçam para ir ao mundo dos sonhos???(...)

Uma energia cósmica vinda da imagem de Shiva me contagiou, meu corpo já não sentia nenhuma dor ou cansaço depois de tanto dançar em sets anteriores e chego a gritar MEU DEUS! A cada virada, parecia estar em outra dimensão uma sensação plena de bem estar misturada com momentos de ARREPIO e CHORO. Olhava para o céu azul e agradecia à boa força que me proporcionou esse momento único em minha vida. Era como se a música ouvida fizesse cócegas em meu cérebro. Compartilho o momento com outras pessoas ao meu lado que estavam sentindo a mesma boa e mágica sensação. (*grifo meu*)

É o depoimento sobre a *rave* do final de semana assinado por M-HIPNOTIC, capturado do *site* Zuvuya em 1 de junho de 2005.

Debruçada sobre a “experiência prima e única” da *rave*, esta pesquisa partiu da desconfiança sobre a instauração de uma realidade absoluta pela festa e procurou por sua fragilidade e seu inacabamento. Focou os planos em conflito, carregados de tensão que se evidenciaram nas justaposições *raves*. Procurou ficar atenta aos ruídos e aos elementos esquecidos tanto pela performance do “ritual eletrônico *trance*” como pela narrativa antropológica. Esta pesquisa, então, desenvolveu-se também na direção da experimentação de linguagens e modos de representação etnográfica.

Enfim, o resultado do trabalho combina ensaios escritos e vídeos que dialogam entre si já que exploram um mesmo objeto, o festejar *rave*, mas mantêm alguma independência.

O ensaio foi formato específico escolhido para uma escrita etnográfica que se deseja crítica. Enquanto Walter Benjamin propôs o ensaio como método para interpretar os “sonhos coletivos” (cf. Bolle, 2000), Theodor Adorno (2003) advoga pelo ensaio como forma de reflexão apropriada para a modernidade, especialmente por sua recusa em impor ordem através da escrita a um mundo com características essencialmente fragmentárias.

No texto *O ensaio como forma*, Adorno nota que, caracteristicamente, o ensaio, em vez de pretender alcançar algo cientificamente novo, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram, pois seu caráter diferenciado não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. Ocupa um lugar entre despropósitos: começa “com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (Adorno, 2003: 2).

Sua intenção se desembaraça da ideia tradicional de verdade e recai sobre o processo de desvendar seu objeto de interesse, deixar transparecer o desconcertante da coisa. “O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”, comenta Adorno (2003:8). Nesse processo, o ensaio compõe experimentado, revirando, apalpando, questionando seu objeto. Segundo Max Bense, escreve ensaisticamente “quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (citado em Adorno, 2006: 13).

O ensaio também não pergunta por nenhum dado primordial já que denuncia, silenciosamente, a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da cultura para o

âmbito da natureza. Da mesma forma se recusa a definir seus conceitos, em contrapartida introduz sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam.

Os ensaios, pois, que compõem esta tese são como escritos experimentais, que procuraram um modo de evocar o mundo sem representá-lo realisticamente, produzir conhecimento e também estranhamento sobre as *raves*, a sociedade que as celebra e a própria antropologia. Experimental é também o uso do recurso audiovisual como narrativa: vários vídeos, alguns bem curtos, que pontuam e convidam a reflexão sobre temáticas diversas que atravessam o campo de estudos.

Ainda que guardem alguma independência, os textos e vídeos estão encadeados numa montagem que causa impacto específico sobre a leitura de cada parte, mesmo que não se busque necessariamente um efeito dramático tradicional. A fim de provocar algum estranhamento quanto ao modelo tradicional das teses de antropologia e levantar questão sobre a estrutura dramática desse modelo, optei por não apresentar nenhum capítulo de introdução ou conclusão. Em vez de repetir o modelo dramático científico tradicional com começo (introdução), meio (capítulos numerados) e fim (conclusão), apresento uma montagem de ensaios textuais e audiovisuais na forma de uma espécie de caleidoscópio, que compõe um conjunto de mensagens variantes sobre a temática.

O primeiro ensaio da tese recebeu como título a gíria brasileira comumente usada para os momentos que marcam o início da “balada” *rave*. Os demais textos ganharam nomes dados a *raves*, ou movimentos previstos por esse festejar - refiro-me a *chill out*. Tal escolha se deu como uma forma de exploração da própria semântica *rave*.

Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante; ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados linguagem. (Adorno, 2006: 9)

Enquanto um conjunto, que aproxima textos e vídeos, argumentos, imagens e formas *ravers* e antropológicas, a tese apresenta outra espécie de ensaio. O caráter persuasivo de sua comunicação aloja-se na determinação da exposição como tal. Em detrimento das deduções conclusivas, prefere as conexões transversais entre os elementos. Sua estrutura caleidoscópica encontra-se com o que George Marcus (1986) chamou de proposta modernista, uma alternativa crítica às construções holísticas das etnografias mais realistas. Ao invés de localizar seu objeto

como parte de uma ordem maior, evoca um mundo ainda mais amplo, de uma ordem por vezes incerta, pressupondo a incompletude como forma própria. Mas vale pontuar, ainda em companhia de Adorno, que “o caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo. O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe”. (Adorno, 2006: 13)

O segundo ensaio da tese, intitulado *Celebra Brasil*, anota histórias da dinâmica das *raves* no Brasil a fim de iluminar a dimensão globalizada de sua atividade. Levanta questão sobre a peculiaridade da linguagem e do gênero performático da festa, citando como a *rave*, diferentemente de outros eventos e festas de música eletrônica, cria instalação em “jardins” que guardam utopias e tensões. Indaga sobre a busca dos *ravers*, moradores de grandes centros urbanos, por experiências “ao ar livre” e o contato com uma “natureza perdida”.

Segue com a apresentação do vídeo “*Dligh Foundry*” filmado em Londres em 2008 e montado em 2010, que explora a interlocução de contextos *clubbing*. O personagem principal do vídeo, o inglês Ali Wade discoteca no *pub Foundry*, localizado no bairro londrino *Old England*, frequentado por muitos brasileiros ligados à “cena eletrônica”. Ali personifica alguns dos trânsitos internacionais dessa “cena”: fala português, pois já namorou uma brasileira, também *dj*, e morou por dois anos no Brasil, porém conversa a história das festas de música eletrônica na Inglaterra. Enquanto no piso superior da *Foundry* a dinâmica é de interações sorridentes e dançantes, sugeridas por músicas conhecidas pelos presentes, simultaneamente, no seu *underground* [subsolo], acontecem experimentações musicais e visuais menos populares.

O terceiro capítulo, *Nude on the Moon*, revela as técnicas de construção do olhar deste trabalho sobre as *raves* e apresenta a proposta epistemológica da pesquisa. Fazendo uso da ideia de uma “descrição tensa” (Dawsey, 1998) levanta a possibilidade de estranhar a própria construção do texto antropológico ao reconhecer a intersubjetividade e a fragilidade das bases sobre as quais algumas das premissas da pesquisa são construídas.

De forma sucinta, é possível descrever a perspectiva desta pesquisa como uma antropologia benjaminiana que utiliza a técnica da montagem de fragmentos em choque especialmente apropriada a uma “dialética do olhar” (Buck-Morss, 2002). O enfoque benjaminiano visa radiografar alguns dos sonhos coletivos articulados pelo festejar *rave* e opera, ainda, uma “hermenêutica da desconfiança”: suspeita que quando uma sociedade fala sobre si como nas performances culturais, “o significado do que foi dito encontra-se justamente nos esquecimentos, nos lapsos, nas elipses e emendas” (Dawsey, 1998: 45-46).

Próximo do campo da etnomusicologia, o quarto capítulo, observa como a música eletrônica de pista engaja e é engajada pelas práticas sociais. Intitulado *Fusion*, esse ensaio aproxima a imaginação cinematográfica – e suas técnicas de montagem – da produção da música eletrônica considerando seu alvo peculiar: uma cinestesia ampliada pelo *ecstasy*. Trata da combinação de tecnologias (eletrônicas, químicas, mecânicas, digitais) pela prática *clubbing* na direção de textualizar o deslocamento sensual capaz de transformar “ruído” em “música”.

Já o quinto ensaio, *Xxxperience*, explora a noção de experiência para essa pesquisa, a brincadeira *rave* e a construção do conhecimento antropológico. A “*vibe*” da festa, categoria “nativa” que identifica a experiência mais desejada da *rave*, é compreendida como uma construção social que se constitui através de momentos e movimentações bem estruturados pela performance cultural.

Questões levantadas pelos textos de Walter Benjamin se encontram com temáticas antropológicas que orientaram a pesquisa através de dois recortes distintos: (a) a etnografia do choque da “experiência sensorial” da *rave* e (b) a reflexão sobre seu desdobramento em “experiência incorporada”, um conhecimento que opera significações e certa educação do sistema nervoso. O recorte que foca a “experiência sensorial” propiciada pela *rave* direciona a pesquisa na direção de um diálogo com uma antropologia dos sentidos. Já o segundo recorte, com base na ideia de uma “experiência incorporada”, possibilita a reflexão sobre a sociedade capitalista globalizada que produz e reproduz tal festejar, o imaginário articulado e construído, as memórias e esquecimentos operados pela *rave*.

O ensaio *Tribe*, Capítulo 6, trata da “tribo global” *rave* discutindo as utopias e as fraturas que a constituem. Pelo festejar *rave*, espetáculo e ritual se entrelaçam: técnicas do espetáculo da sociedade tecnológica produzem um transe capaz de ter efeitos de ritual. Como configurações de uma mesma lua, o *techno* e o *trance* revelam a *rave* como uma imagem carregada de tensões.

O vídeo “Tribo Planetária” segue as discussões levantadas pelo ensaio textual. Montado a partir de gravações realizadas na virada do ano de 2009 para o ano 2010 no festival Universo Paralello, que tradicionalmente acontece em praias baianas durante o ritual de réveillon, o vídeo carrega discursos verbais, corporais, imagéticos e musicais que constroem a tribo global *rave*.

O Capítulo 7 da tese inicia-se com o ensaio Universo Paralello e segue com o vídeo “Minha geração *rave* anos 90”, que apresenta depoimentos sobre as memórias de um grupo de pessoas que já participou das *raves* brasileiras, mas não vai mais a essas festas. A fim de refletir sobre a “experiência incorporada” pela *rave*, este capítulo trata das repercussões da

prática da *rave* e das possibilidades abertas pela “iluminação profana” (cf. Benjamin) do transe eletrônico. Mantida como um “universo paralelo” ou um “jardim secreto”, a *rave* instaura-se como um tempo em que tudo é presente, tudo é novo, tudo é imediato. Será esse um tempo liminar ou ainda o “presente perpétuo” (Matos, 2010) do cotidiano da sociedade capitalista? As tentativas de modificar a ordem social correm o risco de serem rapidamente absorvidas como mais uma “novidade” interessante e divertida, “mais do mesmo”. (Buck-Morss, 2002; Debord, 1997) O que se faz da inervação propiciada pela festa tecnológica?

O último ensaio que compõem a tese, intitulado *Chill Out*, numerado como Capítulo 8, retoma alguns dos trajetos reflexivos percorridos a fim de discutir o que ficou omitido na construção dos capítulos anteriores. Faz-se ouvir, ainda, o que interrompe a festa: mortes, diversas mortes que pareciam esquecidas.

Demais, vale ainda situar a antropóloga no final deste trabalho. A pesquisa transforma as situações abordadas e as pessoas envolvidas, ela não se faz sem impactos. O processo de pesquisa diz respeito a uma rede de relações que se estende para além dos antropólogos e nativos, uma rede que tem a ver com um campo de disputas de ideias, opiniões e imagens. É certo que tanto o texto jornalístico quanto o etnográfico pouco têm de “descrição do real”, ambos realizam-se por seleções, recortes e deslocamentos, porém através de intenções e éticas que os diferenciam.

Capítulo 2. *Celebra Brasil*

Celebra Brasil é nome de festival realizado no Brasil que, tendo à frente estrangeiros do Étnica Group, integrou um conjunto de festas de *trance* composto por eventos que marcaram presença em Trancoso (Bahia), Bali, Goa (Índia), Tailândia, Milão (Itália) e Ibiza (Espanha). ¹ Sua primeira edição no Brasil aconteceu em Barra do Una, praia do litoral paulista, no ano de 2001. A segunda, na praia da Fazenda em Paraty (Rio de Janeiro), em 2002. A terceira, e até então última edição, aconteceu no ano consecutivo (2003), no município de Arujá (São Paulo), depois que seu alvará foi suspenso pela prefeitura de Paraty duas semanas antes da data marcada para o evento – segundo rumores, por força da Associação das Mulheres Católicas da região.

¹ Conforme informação disponível em:< <http://www.psychedelic-traveller.net/EtnicaNet>>. Acessado em 5 de julho de 2010.

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

(Walter Benjamin, *Sobre o conceito da História*)

Através de brincadeiras e ironias diversas, os brasileiros repetem que “o Brasil é o país da festa”. Mesmo levantamentos acadêmicos, como o realizado por Rita de Cássia Amaral (1998a: 20), apontam o Brasil como o país “mais festeiro do mundo”.² A pesquisa empreendida pela antropóloga ainda não contabilizava as *raves* que aconteciam em terras brasileiras, mas, por outro lado, já previa que a festa, na maior parte das vezes e desde o princípio da colonização, não nascera por aqui, mas fora transplantada por colonizadores e invasores, tal como descreveu a historiadora Mary Del Priore (1994).

As primeiras *raves* no Brasil aconteceram em meados dos anos 1990, reunindo principalmente estrangeiros e brasileiros que acabavam de voltar de férias ou temporadas no exterior. Realizadas em lugares criteriosamente escolhidos e preparados, as *raves* se estendem por mais de quatorze horas consecutivas, movidas a música eletrônica e psicoativos, tipicamente o *ecstasy*. Esse peculiar modo de festejar parece ter encontrado por aqui terreno fértil, pois, desde o início do século XXI, o Brasil é um dos países com maior número de *raves* e festivais ao redor do mundo.

Maria Lúcia Montes (1998) reconhece que uma verdadeira “cultura da festa” impregna profundamente o fazer e o sentir brasileiros.³ Não obstante as diferenças e as denominações – folclore, criações da moderna sociedade urbana industrial de massas, celebrações de devoção e outras profanas como o carnaval etc. –, o que as distintas manifestações observadas por Montes

² O levantamento levou em consideração o número de festejos anuais anunciados e reportados em sítios da Internet. Segundo tal pesquisa, o Brasil é seguido por Itália, Portugal e a Espanha Basca.

³ Seu estudo debruça-se inicialmente sobre a realidade colonial brasileira na qual a festa, por importação, é (re)produzida como forma de sociabilidade e pedagogia de valores, ao mesmo tempo em que organiza a vida da futura nação. Através da festa ela encontra, na longa duração da história de nossa cultura, uma “forma de sensibilidade” e uma “visão de mundo” expressas pela estética barroca. Maria Lúcia Montes (1998) “Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira” publicado na revista *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, número 2, ano 2.

teriam em comum seria o fato de serem predominantemente produzidas e consumidas pela gente simples desse país, seriam todas “festas do povo”.⁴

Diferentemente das “festas do povo”, as *raves* no Brasil, mesmo sendo capazes de mobilizar uma dezena de milhares de pessoas, são festas realizadas e consumidas, na grande maioria das vezes, por pessoas das classes sociais mais abastadas. Será que podemos, então, falar em “festas da elite”, ou melhor, em “festas burguesas”? A questão é apenas provocativa, pois, de fato, a formulação nesses termos não é mais foco fundamental de pesquisa, mas já o foi em minha dissertação de mestrado, apresentada no final de 2005. Intitulada “*Raves: encontros e disputas*”, a dissertação tratou da dinâmica de segmentação e diferenciação de grupos socioculturais na prática das *raves* no Brasil. O trabalho pontuou estratégias de seleção, estruturas de impedimento (como os preços de ingresso) e discursos identitários que operam recortes sociais entre os participantes das *raves*. Se a festa parece ser um forte elemento constitutivo do modo de vida brasileiro, não se deve esquecer que ela se realiza de modos e com fundamentos diferentes para os vários grupos que a realizam, por vezes sobrepondo simultaneamente distintas visões de mundo. A *rave*, como tantas outras festas, é espaço de encontro e de constituição de agrupamentos ampliados, mas também é universo de disputas que sustentam identidades e diferenciações comportamentais, estéticas e éticas.

Ainda que o festejar *rave* tenha surgido no Brasil como espelhamento do que foi vivido e visto em outros países por alguns grupos restritos, no decorrer de menos de uma década se tornou atividade regular de milhares de jovens moradores de grandes cidades brasileiras, multiplicou-se em diferentes formatos de eventos, como as *private raves*, as *mega raves*, e os festivais. Contudo, manteve-se predominantemente como prática de agrupamentos dos estratos sociais médios e altos. A popularização do festejar *rave* caminhou acompanhada por processos de segmentação e está relacionada com uma dinâmica social urbana mais ampla, muito mais ampla, pode-se dizer global. A proliferação das *raves* tem a ver com a massificação da prática *clubbing* no Brasil e no mundo.

⁴ Enquanto Maria Lúcia Montes e Rita de Cássia Amaral observam as festas brasileiras como sistema amplo no tempo e no espaço, incluindo no mesmo conjunto centenárias congadas e novidades lançadas pela indústria cultural, doutro ponto de vista, não necessariamente contraditório, Roberto DaMatta (1997, 1998) procura especificar que o adjetivo “popular” do carnaval brasileiro não se refere àquele nascido da tradição moderna que se transformou em “cultura de massa”, mas ao “popular” ligado a uma concepção anti-individualista e anti-burguesa do mundo. Em diálogo com Mikhail Bakhtin (1987), DaMatta caracteriza o carnaval brasileiro como fundado numa “velha generosidade popular” que resistiria se transformar em cultura de massa e que protesta contra a visão aristocrática advinda “de cima”. Neste sentido, DaMatta expressa alguma nostalgia sobre os vívidos eventos da cultura popular da Idade Média, que impregnam os textos de François Rabelais, analisados por Bakhtin.

O *clubbing*, sem tradução imediata para o português, refere-se à atividade social dos clubes de música eletrônica, chamados de *clubs* em inglês mesmo no Brasil. Aparentemente herdeiros das discotecas dos anos 1970 e 1980,⁵ os *clubs* surgidos a partir dos anos 1990 constituem espaços de uma interação bastante específica historicamente. Além de um lugar para dançar e interagir, o *club* é palco para um jogo de relações que transforma os presentes em participantes de uma conexão social especialmente sensual, proporcionada pela combinação entre música eletrônica de pista e certos psicoativos.

O antropólogo Phil Jackson, que foi frequentador de discotecas nos anos 1980, das primeiras *raves* inglesas e de *clubs* durante toda a década de 90, em sua tese de doutorado sobre o assunto caracteriza o *clubbing* como uma “sociabilidade dionisíaca que atravessa fronteiras nacionais” (2005:15). De forma espirituosa, explícita e sincera, Jackson inicia seu texto anunciando: “[e]ste livro é sobre dançar, rir, usar droga, flertar, foder, fazer amizade e curtir muito”⁶. *Clubbing* é tudo isso, de forma mais ou menos escancarada, dependendo da pessoa, do grupo de amigos, do lugar que você frequenta.

Jackson (2005) observa que a dança praticada nos *clubs* re-emergiu na cultura popular britânica como uma experiência social que se mostrou importante entre os homens. Lembra o autor que, durante a década de 1980, os homens mantinham-se nos bares, bebendo e observando as mulheres nas pistas, receosos quanto ao dançar que pudesse depor contra sua virilidade, ou expô-los ao ridículo. Em 1989, com o início do que ficou conhecido como “movimento *rave*” no Reino Unido, a mudança apontada por Jackson se expressou em pistas lotadas de homens que, sob efeito do *ecstasy* e da festa, dançavam alucinadamente com os braços levantados e sorrisos esplêndidos.⁷

Já a antropóloga Maria Pini (2001) lançou luz sobre os efeitos de libertação feminina e feminista advindos do “movimento *rave*”.⁸ Intitulado *Club Cultures and Female Subjectivity*:

⁵ Sobre tal possibilidade, ver Claudia Assef (2011), cujo trabalho historiográfico conecta o *club* com a discoteca através da prática dos disqueiros, os *dj's*.

⁶ Tradução minha. No original: *This book is about dancing, smiling, drugging, flirting, fucking, friendship and having a ball*. (Jackson, 2005:1).

⁷ Jackson fala em “movimento *ecstasy-rave*”, salientando, assim, o papel decisivo do consumo e dos efeitos desse psicoativo na constituição do *clubbing*. Ora, a primeira das publicações que tratou da experiência *rave*, lançada em 1993, na Inglaterra, ganhou o nome de *E for ecstasy*. Sobre a história do movimento *rave* no Reino Unido, ver também o documentário *High on Hope* (2009), dirigido por Piers Sanderson, cuja ênfase é a demanda política dos *ravers* na Inglaterra pelo direito de dançar (ouvir música e consumir psicoativos nas festas) diante da proibição instaurada pelo *The Criminal Justice and Public Order Act 1994*, que vedou a realização de festas de música eletrônica ao ar livre – as *raves* – no Reino Unido.

⁸ Levantando denúncia sobre a invisibilidade das mulheres nos trabalhos das ciências sociais sobre o assunto, Maria Pini (2001) pontua sua crítica e discute as transformações nos papéis de gênero que se deram através da prática *clubbing*.

*the move from home to house*⁹, seu trabalho analisou como a prática *clubbing* provocou deslocamentos significativos nas associações convencionais da feminilidade com a esfera doméstica (e a subjacente ideia de naturalidade dessa relação). Atenta aos repetidos depoimentos das frequentadoras que caracterizaram as *raves* e os *clubs* como um mundo diferente, marcado por liberdade e liberação, Pini encontrou, nas pistas de música eletrônica, “mundos experimentais” nos quais as mulheres se (re)configuravam através da peculiar oportunidade aberta pelo *clubbing* a ficções e narrativas alternativas.

Importante neste momento é pontuar que a “sociabilidade dionisíaca” instaurada nas pistas de dança dos *clubs* constitui atualmente uma prática de lazer globalizado, isto é, uma prática que, no decorrer dos últimos vinte anos, se tornou crescentemente popular nos grandes centros urbanos do planeta.

Na edição da revista inglesa *DJ Magazine* (vol. 4, n. 60, abril de 2008), que mapeia os “100 *Clubs Top*” do mundo, encontramos *clubs* selecionados em 30 diferentes países. A Inglaterra figura como o país com maior concentração de *clubs* prestigiados, 19 no total, sendo Londres a cidade campeã, com 9 lugares (quase 10 por cento do total planetário). Entre as cidades que concentram o maior número de *clubs tops*, Londres é seguida pela ilha de Ibiza, com 6 *clubs*, e, então, aparecem emparelhadas as cidades de Nova York, Barcelona, Paris e Berlim (com 4 *clubs* cada).

O Brasil, que divide o 5º lugar neste *ranking* com a Escócia e a França, conquistou tal posição pela pontuação de 2 locais em São Paulo, 1 em Maresias (SP), e 1 em Florianópolis (SC). Ainda que a revista leve em consideração a infra estrutura do *club*, como a arquitetura dos ambientes, o sistema de som, a localização etc., sua avaliação foca especialmente a qualidade da ‘balada’, medida pela interação entre os participantes. Por esta razão, a reportagem é toda ilustrada com fotografias das pistas de dança cheias de pessoas sorrindo, dançando e se abraçando.

Inaugurado em 1988, o primeiro dos *clubs* da cidade de São Paulo é lembrado com carinho, talvez com saudades também, pela jornalista Erika Palomino (1999:18): “[p]ersonagens extravagantes e carismáticos; um tipo de música diferente e original que surgia

⁹ Não há tradução exata para o jogo de palavras e conceitos criado pela autora. Uma tradução possível para o português seria: “Culturas *clubs* e subjetividade feminina: o movimento da casa para a *house*”. Interessante notar que enquanto *home* significa lar, residência (privada e familiar), a palavra *house* refere-se à *house music* [gênero de música eletrônica], mas também tem a ver com moradia e abrigo. *House*, em inglês, pode ser casa familiar ou comercial, assim como pode ser alojamento de jovens ou estudantes; pode também ser empregado para agremiação e câmara político-administrativa. Ou seja, a autora cria um jogo com significados diferentes de palavras que podem, noutro contexto, dizer algo semelhante.

para o mundo com alegria e jovialidade; uma moda colorida e divertida e a luz estrobo mais intensa da cidade colocavam o Nation na rota da modernidade.”¹⁰

Atualmente, São Paulo é um lugar importante da atividade *clubbing* e, neste sentido, garante sua participação na modernidade citada por Palomino. Entre os diversos espaços oferecidos para lazer noturno na cidade, encontramos aproximadamente 20 *clubs* regulares voltados a diferentes estilos de música eletrônica, com capacidade de público que varia bastante.¹¹ Frequentados por agrupamentos de camadas socioculturais específicas, diferenciados conforme o gênero de música eletrônica e sua localização pelos territórios da cidade, todos os *clubs*, de forma geral, tal como as *raves*, sugerem e propiciam a experiência *clubbing* da qual tratamos.¹²

A realização de *raves* e a multiplicação de *clubs* são correlatas, ainda que o *clubbing* tenha se popularizado pelas *raves* para, então, consolidar-se nos espaços regulares dos *clubs*. Ambos são eventos de um mesmo circuito, que podemos chamar de circuito *clubbing*, aquele estabelecido pela peculiar fruição da música eletrônica de pista.

José Guilherme Magnani (1999a, 2002) propôs o uso do termo “circuito” como categoria analítica que descreve o exercício de uma prática que faz uso de equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, mas são reconhecidos, em seu conjunto, pelos usuários habituais. O circuito seria o conjunto total de espaços geográficos (como *clubs*), espaços virtuais (sítios e comunidades na Internet) e eventos (como as *raves*, por exemplo) associados ao universo temático do *clubbing* ou da música eletrônica, onde se dá a interação entre agrupamentos e sujeitos. Essa é uma perspectiva atenta ao exercício da sociabilidade criada por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos sem ater-se à contiguidade espacial.

Autores como Anthony D’Andrea (2004), Graham St John (2004) e Hillegonda Rietveld (2010), entre outros, pensaram a disseminação da atividade *rave* através da ideia de formação rizomática (cf. Deleuze e Guattari, 1995), já que eventos que aconteceram num curto

¹⁰ Marinês Calil (2000), que traçou “O retrato do Nation Club: os neodândis no final dos anos 80”, pesquisa para sua dissertação de mestrado em Antropologia, já havia apontado o *club* como um “espaço de sociabilidade intensa”, sugestivo de vivências bem específicas.

¹¹ Levantamento realizado pela Internet em sítios de ‘baladas’ de música eletrônica no final do ano de 2008 e início de 2009. Sítios visitados: Baladaplanet, Rraurl e Rave on. Embora muitos estabelecimentos tenham um ciclo de vida que não ultrapassa 5 anos, o crescimento do número de *clubs* no Brasil ao longo dos últimos 10 anos é constante.

¹² Para maiores detalhes sobre o *circuito* da música eletrônica em São Paulo e os *trajetos* de grupos específicos que se constituem nos encontros e práticas, ver Abreu (2005). Sobre as noções de *circuito* e *trajetos*, ferramentas úteis para etnografias urbanas, ver também Magnani (2002).

período de tempo, mas em lugares distantes e aparentemente desconectados do planeta Terra, posteriormente mostraram-se importantes para a constituição da prática *rave* globalizada. Dentre os diversos eventos trazidos à tona, dependendo da versão construída, constantemente são citados: (1) a invenção do *acid house* em Chicago (EUA); (2) a combinação da música eletrônica tocada pelo DJ Alfredo (um ex-jornalista argentino) e o *ecstasy*, em festas ao ar livre no cenário exuberante de Ibiza (Espanha); (3) o empreendimento de Paul Oakenfold e outros ingleses para reproduzir a *vibe* dos verões em Ibiza abrindo *clubs* e promovendo festas pela cidade de Londres; (4) as noites do *club* Hacienda, em Manchester (Inglaterra); (5) as primeiras *free party (raves)* pelos descampados ao longo de rodovias da Inglaterra; (6) a *Love Parade* de Berlim (Alemanha); (7) as festas promovidas por *hippies* californianos e viajantes pelas praias de Goa (Índia), movidas a experimentações musicais feitas a partir de gravações de música eletrônica de pista em fitas DAT. Todos esses eventos se desenvolveram durante a segunda metade da década de 1980. Alguns têm data precisa – como o lançamento do *single Acid Tracks*, pela Trax Records, em 1987, o primeiro verão que Paul Oakenfold passou em Ibiza, em 1985 ou a *Love Parade* berlinense, que começou em 1989 – porém participam de um processo social mais amplo e complexo que se constitui por redes entrecruzadas de comunicação. Assim, o encadeamento de tais acontecimentos e a argumentação que os liga depende, em grande parte, da intenção e da construção do historiador no momento da escrita.¹³

No fim das contas, a metáfora do rizoma talvez seja um modo desses autores pensarem uma alternativa à tradicional historiografia, mas no presente trabalho tal imagem mostra-se inapropriada para visualizarmos o sentido desigual dos fluxos de pessoas, informações, substâncias e tecnologias que é instaurado pela invenção *rave* e por sua prática social, que inclui também, talvez com especial importância, a produção e a circulação de versões sobre sua história. Histórias que se sobrepõem e se sucedem envolvendo uma cadeia de narradores. Histórias poderosas que significam e modelam a experiência. (Taussig: 2010)

Neste processo, a autodenominada “tribo global” *rave* conta e reconta sua história através de algumas versões variantes sobre sua originalidade, fala preferencialmente inglês e escolhe lugares específicos para realizar a atividade que lhe sustenta: a festa. Se não é por acaso que a língua da Internet e do léxico próprio das *raves* seja o inglês – e não o espanhol,

¹³ Nesse processo de construção histórica, versões se sobrepõem a outras versões, criando variantes, mas consolidando algum tipo de consenso em busca de legitimidade. Quantas histórias não foram perdidas nesse processo? Quantas vozes se emudeceram? Quantos esforços não foram esquecidos? Quantos detalhes não ficaram de fora em cada uma dessas versões? De fato, seria tolo requerer que qualquer historiografia fosse capaz de abarcar todos os detalhes de um acontecimento, mas vale pontuar que são apenas versões, sempre incompletas de um processo muito mais amplo que comporta uma infinidade de possibilidades não realizadas, ou ainda, não textualizadas em nosso contar e recontar da história.

por exemplo, que é a língua compreendida por um número maior de pessoas ao redor do mundo –, também tal fato não deixa de ter consequências.

Nota-se que os trabalhos jornalísticos são narrativas de grande importância na construção do enredo das histórias do “movimento *rave*” e do *clubbing*. A obra do Nicholas Saunders é um exemplo pertinente. Seu livro publicado na Inglaterra em 1993, inicialmente com o título *E for ecstasy*, o primeiro tratar da experiência das *raves*, disseminou-se como sucesso mercadológico e de leitura, incorporando, através de suas reedições, reavaliações diante das críticas da sociedade inglesa e os resultados de pesquisas de médio prazo. Já em 1995, apenas dois anos depois, o jornalista inglês republicou o livro sob novo título, *Ecstasy and the dance culture*, porém com poucas alterações. O sucesso de leitura parece ter sido tão amplo que muitos dos brasileiros entrevistados no trabalho de campo desenvolvido por essa pesquisa aqui no Brasil citaram espontaneamente passagens e dados recolhidos no livro. Os dados recitados eram, principalmente, apresentados como informações de pesquisas científicas correlacionadas ao uso do *ecstasy* – mas que a análise mais detida nas fontes e metodologias poderia pôr em dúvida a generalização dos resultados apresentados.

O tom geral desse livro foi tomado como apologia ao consumo de psicoativos pelos mais desavisados, já que o jornalista convida o leitor a penetrar no universo *rave* através de um depoimento pessoal sincero e sedutor, que ressalta, muitas vezes, aspectos positivos do consumo do *ecstasy*, porém é necessário que se pese os efeitos de “redução de danos” que os esclarecimentos prestados pela obra potencialmente engaja.¹⁴

Em 1997, o autor republica mais uma vez a obra, então esgotada pela segunda vez, com o título *Ecstasy reconsidered*, e o tom geral no tratamento das informações (geralmente as mesmas) ganha outra direção e procura esclarecer melhor os perigos e riscos envolvidos no uso de psicoativos. Nessa edição foram omitidas 16 páginas de fotografias coloridas sobre *flyers* de festas, *ecstasys* diferentes, pistas de danças com grupos de amigos sorrindo e ilustrações realizadas por pacientes sob tratamento psicoterapêutico com uso do MDMA (denominação da substância química reconhecida como “princípio ativo do *ecstasy*”), que compunham a primeira edição do livro.

No Brasil, a segunda edição do livro foi publicada, com o título *Ecstasy e a cultura dance*¹⁵ – sem as 16 páginas de fotografias coloridas –, e rapidamente se esgotaram os números

¹⁴ É preciso considerar a intenção do autor em prestar esclarecimentos sobre o uso dos psicoativos comuns em *raves* diante da falta, talvez inexistência mesmo, durante o início da década de 90, de publicações sobre pesquisas realizadas e inventários das substâncias. Sobre as políticas e a eficácia da “redução de danos” para a prática da intoxicação voluntária ver Eduardo Vargas (1998) e Edward MacRae (2000).

¹⁵ Publicado em São Paulo por Publisher Brasil.

disponíveis; mas vale anotar que os brasileiros de quem ouvi comentários e citações se referiram às edições em inglês.

Chamo a atenção sobre o valor dessas obras - e outras obras jornalísticas de grande vendagem, como *Altered state: the story of ecstasy culture and acid house*, de Matthew Collin (1997) - como fonte de informações que foi privilegiada pelos frequentadores das *raves*, a fim de enfatizar a pertinência histórica que suas narrativas ganharam. Cabe pontuar que estas produções jornalísticas são trabalhos realizados por profissionais que também frequentam ou frequentaram *raves* inglesas, histórias privilegiadas para leitura e repetição aqui no Brasil.

Também o trânsito de personalidades (*djs*, produtores de *raves*) e frequentadores, nem sempre notórios, da “cena eletrônica” brasileira entre São Paulo e Londres é intenso e expressivo.¹⁶ Esse trânsito constitui um fluxo importante de circulação de significados culturais, objetos e identidades da “cena eletrônica” brasileira. Embora existam fluxos cruzados entre diversos pontos de um circuito global das *raves*, o trajeto de brasileiros entre São Paulo e Londres sugere superar qualquer outro que possa ser notado com tal evidência, pois talvez esteja antes traçado no imaginário de *clubbers* e *ravers*. Conforme comenta Isa¹⁷, numa entrevista realizada em janeiro de 2011, lembrando a época quando ia a *raves* brasileiras nos anos 90:

Nessa época que eu ia muito em *rave* eu... o meu sonho era ir para Londres mas eu não... eu não fui. Eu fui mais tarde, em 2003, que eu já não ia em *rave*, eh... eu fui para Londres. Mas eu tinha então um imaginário na cabeça. O que eu conhecia de lá? Das pessoas contarem quando moraram, quando foram passear, das coisas que elas compravam de lá, e das *Mix Mags* [revista inglesa sobre música eletrônica] que a gente comprava. É daquele negócio que eu estou falando: era difícil ter os CDs, ter CD, não tinha... não tinha música... *download* de música, né? Que nem hoje em dia. Então a gente comprava a *Mix Mag* para ganhar o CD, e aí lia as festas, pegava os... viu os *line ups*, nossa! Vai ter uma festa! Vai tocar o Carl Cox... mas enfim, [o que] eu tinha na cabeça, assim, era tipo... outro planeta, sabe?

¹⁶ A fim de examinar a circulação de significados culturais, objetos e identidades da “cena eletrônica” brasileira - um universo que é imaginado e constituído por trânsitos entre localidades dispersas - a estratégia de pesquisa, a partir do apoio da bolsa de pesquisa FAPESP, foi ser ampliada e assumiu o modo chamado por George Marcus (1995) de etnografia “multi-situada”. Além de trabalho de campo desenvolvido no Brasil, durante março, abril e maio de 2008 foi realizado trabalho de campo em Londres e em festivais no interior da Inglaterra, com vistas, principalmente, na “comunidade” brasileira da cena eletrônica. No ano seguinte, foi realizada mais uma visita a Londres e Brighton na Inglaterra, durante 20 dias. No ano de 2010, em Berlim realizei etnografia em *clubs* e a gravação de entrevistas num curto período de 10 dias.

¹⁷ Todos os nomes dos entrevistados desta tese são fictícios.

O “outro planeta” imaginado em Londres também trata de uma ‘metrópole’: um centro de atividades onde tudo acontece, que se estabelece propagandeado por suas revistas e pela experiência dos amigos que lá estiveram.

Enfim, preferindo a ideia de circuito, em detrimento da de rizoma, este trabalho não procura necessariamente estabelecer uma cartografia fixa ou definitiva, mas, ao invés disso, opta pela possibilidade de observar a geografia da distribuição *rave* através da historicidade dos lugares escolhidos, e se nega, assim, a tomar a prática *rave* como uma atividade flutuante e indiferente a essa inegável dimensão da vida social.

Pelo trânsito de pessoas, produtos, musicalidades e informações criam-se conexões e circuitos, que não dependem de contiguidade territorial, porém estabelecem lugares privilegiados para o exercício de encontros, trocas e disputas. Já prenhes de história, esses espaços são recarregados pela apropriação *rave*.

Carnaval eletrônico

Eventos importantes para a constituição da chamada “cena eletrônica”, além das *raves* e dos *clubs*, são as paradas que se apropriam de espaços públicos e os festivais urbanos com controle de ingresso. “Cena eletrônica” é categoria nativa usada por *ravers*, *clubbers*, jornalistas e comentaristas para tratar do universo semântico e político ligado à música eletrônica e à prática *clubbing*.

Helena Abramo, em *Cenas Juvenis* (1994), aproveita a noção de “cena” para enfatizar o pressuposto sociológico que orienta sua dissertação: de que os grupos que analisa, os *darks* e os *punks* na década de 80 “se estruturam como forma de manifestação de questões juvenis, por meio de uma atuação cujo eixo é a elaboração de um estilo que procura expor-se como espetáculo no espaço público” (Abramo, 1994: 86). Neste sentido, a “cena eletrônica” também tem a ver com esforços de certos personagens em ganhar popularidade e espaço nos canais de comunicação de massa.

Emblematicamente, a *Love Parade*, realizada pela primeira vez quatro meses antes da queda do Muro de Berlim, exportou para todos os cantos do planeta fotografias em que as principais praças e ruas da capital alemã apareciam repletas de pessoas dançando e se abraçando ao ritmo da *techno music*. Assim a *Love Parade* era representada como confraternização pacífica e amorosa da “geração *rave*”. A parada teve início em 1989, com um

caminhão e 150 participantes, crescendo vertiginosamente a cada ano até reunir, em 1996, 40 caminhões e aproximadamente um milhão de pessoas de centenas de diferentes nacionalidades.

Apropriando-se das ruas de forma carnavalesca, a *Love Parade* de Berlim celebrava a pura diversão e performava (ou seja, corporificava) a liberdade de expressão através de roupas, pinturas e comportamentos extraordinários.¹⁸ No decorrer de suas consecutivas edições, a ideia de apresentar uma “demonstração pela paz, pelo amor e pela tolerância entre diferentes nações” ganhou contornos até nos discursos oficiais do governo alemão, como incentivo ao turismo.¹⁹ Tal ideia fora suportada pelas baixíssimas taxas de vandalismo e crime durante a *Love Parade*²⁰, como também pelos *slogans* escolhidos para cada uma das edições, que funcionam como legendas para a brincadeira *clubbing* que tomava as ruas. A do ano de 1996, por exemplo, foi “we are one family” [nós somos uma família]. Esses *slogans* criaram variações para o lema de “paz, amor, união e respeito”, que se tornou a sigla P.L.U.R. (*Peace, Love, Union, Respect*) da geração *rave* dos anos 90 na Europa.

Imagem 2. Sequência de fotografias das ruas de Berlim durante *Love Parade* de 2006²¹

¹⁸ Digo que os participantes da *Love Parade* performavam a liberdade no sentido próprio dado por Victor Turner (2005), que assume a performance como expressão que realiza uma experiência, dá corpo, torna real. Julia Graham, numa comunicação no Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPEDRA, em outubro de 2011, enfatizou que as formas de expressão criam a realidade social e a realidade da cultura, já que uma cultura não existiria fora de suas expressões performadas, simplesmente, ou *a priori*, na cabeça das pessoas, como por vezes os estruturalistas assumem. “Uma cultura *é em* performance, não existe fora da performance”, pontuou Graham (grifo no tom de voz da enunciação).

¹⁹ Texto de anúncio da *Love Parade* num sítio alemão da Internet para incentivo ao turismo. Disponível em: <<http://www.justgermany.org/germany/berlin/berlin-love-parade.asp>>. Acessado dia 14 de set. 2010.

²⁰ As baixíssimas taxas de conflitos e crimes registradas pela polícia de Berlim levaram alguns jornalistas menos informados, ou levianos, a anunciar a inexistência de tais ocorrências. Pontua-se, neste momento, que a prática jornalística pode sobrepor desejos a registros reais, propaganda à informação, falta de pesquisa à responsabilidade profissional. Essa problemática será objeto de reflexão do último ensaio, capítulo 8, desta tese.

²¹ Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/group/WE+MISS+THE+LOVEPARADE>>. Acessado em: 10 de dezembro de 2010.

Imagem 3. Fotografias encontradas na internet sobre a *Love Parade* de Berlim de 2006²²

No carnaval *techno* berlinense a irreverência dos modos de vestir e de agir expressa-se pelos exageros tanto na direção de movimentos corporais mais amplos como na direção de uma proximidade maior entre os corpos citadinos. Espaço para a abertura dos braços, para a dança, a exposição do corpo, as experimentações sensuais e eróticas, por vezes, os carinhos e contatos homossexuais. A força das energias do baixo corporal carnavalesco (cf. Bakhtin, 1987) desnuda partes do corpo e o *underwear* (sutiã, calcinha, etc.), que cotidianamente mantêm-se contidos sob as roupas sérias de trabalho, e desnuda também as definições sexuais estritas.

A fim de registrar a fisionomia desse “movimento *rave*”, o fotógrafo alemão Alfred Steffen, armou um pequeno estúdio numa das ruas de Berlim ocupadas pela *Love Parade* de 1996 e realizou mais de 250 retratos. Uma coleção de 140 “das melhores fotografias” que foram realizadas durante as 36 horas do evento foi publicada num livro editado simultaneamente em seis países. O livro seguiu com texto de apresentação e breve depoimento de cada pessoa fotografada com tradução em quatro línguas: alemão, inglês, francês e japonês.

A primeira das fotografias que abre a publicação é de duas meninas, uma com 15 e outra com 18 anos, se beijando na boca. O depoimento de Julia, residente de Bremen, a menina de 18 anos da foto, diz: “a *Love Parade* dá às pessoas que não são extrovertidas uma oportunidade de se vestir de modo selvagem”.²³ Poucas páginas à frente, o depoimento de Sikjel Fiedler, de 27 anos, morador de Hamburg, fala que “a *Love Parade* é o que você faz dela. Ela te dá a chance de fazer as coisas do seu próprio jeito. Eu amo todas as pessoas loucas, eu amo os avós que assistem isso, e eu também amo os tolos que se divertem na parada. Todos juntos é que fazem a coisa inteira funcionar”.²⁴

²² Disponível em: <<http://www.berlin-life.com/berlin/love-parade>>. Acessado em 5 de dezembro de 2010.

²³ Tradução minha. Do original: “*The Love Parade gives people who aren’t extroverts an opportunity to dress wild.*” (Steffen, 1997, a publicação não é paginada)

²⁴ Tradução minha. Do original: “*The Love Parade is whatever you make it. It gives everyone the chance to do their own thing. I love all the crazy people, I love the grannies who watch it, and also love watching the fools who join in the Parade. All of them together is what makes the whole thing take off.*” (Steffen, 1997, não paginado)

As fotografias revelam uma maioria das pessoas sorrindo e constroem algumas imagens emblemáticas sobre a gestualidade e a excentricidade das fantasias. Walter Benjamin (1994), nota como seriam exatamente os fotógrafos, os artistas gráficos, os desenhistas industriais e os cineastas, os produtores da imaginação “coletiva” na modernidade.

Imagem 4. Painel de imagens montado com fotografias de Alfred Steffen da *Love Parade* de Berlim de 1996

Para tratar da peculiaridade da produção contemporânea de imagens, especialmente a (re)produção mediada pelas máquinas, Michael Taussig (1994) sugere a ideia de “imagética”. Taussig desenvolve a ideia benjaminiana sobre a capacidade mimética humana ampliada pela aparelhagem da modernidade. No mesmo sentido, Susan Buck-Morss (2002) argumenta que a cultura de massa na contemporaneidade tanto estimula como se baseia nos modos miméticos de percepção, através do qual a espontaneidade, a animação de objetos e a linguagem do corpo combinam sensualidade e concepção intelectual.

Através das imagens produzidas pelos corpos dos brincantes, da sua reprodução fotográfica e a circulação pelos canais de comunicação de massa, a modernidade eletrônica do final do século XX surge como temática atravessada por um futurismo que apresenta personagens intergalácticos, caracterizados pela androgenia. Materiais como o látex, os metais, as cores cintilantes garantem as composições futuristas de heróis do espaço sideral.

Imagem 5. Imagens do futurismo nas fotografias de Alfred Steffen da *Love Parade* berlinense de 1996

Simultaneamente emergem também imagens de memórias mais antigas. Na carnavalesca *Love Parade* berlinense, a modernidade eletrônica surge recarregando personagens de mitologias e dos contos de fadas.

Imagem 6. Personagens fantásticos que surgiram na *Love Parade* de Berlim de 1996 (fotografias de Alfred Steffen)

Sátiro

Hippie (ou Rapunzel?)

Continente (carnaval) americano

Ninfa

Duende

Diabos

Madam

Os percursos da *Love Parade* indicam algumas das transformações e direções da “cena eletrônica” numa perspectiva mais ampla. Se o primeiro *slogan* escolhido para a parada era escrito em alemão – “*Friede, Freude, Eierkuchen*” – todos os subsequentes já o foram em inglês. Depois de 1996, seu trajeto original pelas ruas de Berlim ganhou nova rota, a fim de dar conta da reunião de uma multidão crescente a cada ano.

Na virada do século XXI, a *Love Parade*, então tipicamente berlinense, exportou edições para outros países: Sydney (Austrália), Cape Town (Austrália) São Francisco (EUA), Santiago (Chile), Cidade do México (México), Acapulco (México), Leeds (Inglaterra), Tel Aviv (Israel), Caracas (Venezuela), Rotterdam (Holanda) e Viena (Áustria).

Embora com grande popularidade, a parada foi cancelada nos anos de 2004 e 2005 (por falta de recursos financeiros suficientes, segundo os organizadores); mas retornou de forma triunfal em 2006, reunindo (pela última vez em Berlim) aproximadamente um milhão e duzentas pessoas sob o emblema “*Love is back*” [o amor está de volta].

A edição de 2010, já na cidade alemã de Duisbrug, marcou uma tragédia sem precedentes: o tumulto dentro de um túnel resultou na morte de 21 pessoas por sufocamento

(entre elas, sete eram estrangeiros) e causou ferimentos em aproximadamente outras quinhentas pessoas, pontuando o encerramento definitivo do evento.

Atualmente, a *Love Parade* ainda é lembrada como marco importante tanto das histórias pessoais que se desenrolaram durante esses dias de festa como da trajetória do “movimento *rave*”.

Na história do *clubbing* no Brasil, tivemos a *Parada da Paz*, que percorreu as ruas do entorno do Parque do Ibirapuera em São Paulo, entre os anos de 1997 e 2002²⁵. Todavia, o *Skol Beats* é, sem dúvida, o evento urbano de música eletrônica que opera a maior mobilização no país, a despeito de ser um evento que, diferentemente das paradas, cobra ingresso para entrada²⁶. Durante a semana de seu acontecimento anual, grande parte do equipamento turístico da capital paulistana alcança sua ocupação máxima, devido ao intenso fluxo migratório de *clubbers* que chegam de diversas cidades do Brasil e da América Latina. Esse é um turismo da noite, da ‘balada’, do encontro, do namoro, do *clubbing*.

Mesmo com preços de ingressos eventualmente impeditivos para muitos jovens dos segmentos sociais mais pobres, o *Skol Beats* é também evento de música eletrônica de grande sucesso entre os *clubbers* desses segmentos, particularmente entre os residentes da região da Grande São Paulo. Isto porque há uma atividade *clubbing* bastante animada entre os moradores da periferia de São Paulo²⁷, tão antiga quanto a das camadas médias que no início da década de 1990 esteve, inclusive, bastante associada a guetos *gays*, até que as *raves* dissolvessem tais fronteiras simbólicas. Na história contada por Erica Palomino sobre o *clubbing* no Brasil, por exemplo, baseando-se na sua experiência pessoal paulistana, a jornalista nota que as *raves* são os primeiros eventos da “cena” frequentados por uma maioria hetero.

²⁵ A *Parada da Paz*, em São Paulo, perdeu o apoio da prefeitura da cidade e de outras organizações envolvidas quando, em 2002, um rapaz que havia participado da parada entrou no lago do Parque do Ibirapuera para nadar, tal como faziam alguns outros, e morreu por afogamento.

²⁶ As primeiras edições do *Skol Beats* aconteceram no gramado do Autódromo de Interlagos, mas por causa da multidão que atraía (40 mil pessoas, em 2002) provocava grandes congestionamentos nas vias de acesso ao local. Fato esse que definiu sua transferência para o Sambódromo paulistano, em 2003.

²⁷ Ivan Fontanari investigou a “cena de música eletrônica da periferia” de São Paulo e notou “uma preocupação generalizada por parte dos organizadores em não terem suas festas confundidas com as *raves* das camadas médias” (Fontanari, 2008: 302). Tal diferenciação se justifica, em parte, pelo baixo poder aquisitivo do público que não consome *ecstasy*, LSD ou outras “drogas caras”, mas preferencialmente bebidas alcoólicas e cigarros como psicoativos para a festa. Faz-se notar que o significado do consumo de drogas torna-se diferente entre as classes socioeconômicas e, neste sentido, Fontanari registra que as *raves* são consideradas festas que “desvirtuam” a valorizada relação DJ-música-público pelos apreciadores de música eletrônica de periferia. Nesses discursos, as *raves* são definidas como “festas de ‘playboy’ de classe média, que frequentam-nas para ‘beber e se drogar’ ou por outras razões que não a música” (Fontanari, 2008: 303).

As *raves* propagam-se em São Paulo como eventos *clubbing*, sem carregar, necessariamente, as brincadeiras sensuais e eróticas observadas nos espaços GLS – Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Pontua-se, aí, uma diferença de recorte no trabalho de campo realizado por Fernanda Eugênio (2009), que focaliza a “cena eletrônica carioca”, muito coincidente com a cena GLS, e acaba por apontar questões diferentes para a reflexão teórica.

Faz-se notar que as pesquisas no campo das ciências sociais que se dedicam ao contexto dos *clubs* levantam temáticas e problemáticas diferentes daquelas exploradas pelos trabalhos sobre as *raves*. Muitas vezes, as temáticas são intercambiáveis, como proponho neste texto, mas guardam algumas especificidades. Entre os estudos sobre o universo dos *clubs*, podemos citar Souza (2005), Jackson (2005), Gerard (2004), Ferreira (2006), Eugênio (2007); já entre aqueles que tratam da prática *rave*, vale referir-se a McAteer (2002), St John (2004), Sliavaite (2005), Prates (2007), Nascimento (2006), Coutinho (2008). Enquanto a brincadeira *clubbing* construída nos espaços regulares dos *clubs* pode ter a ver com um envolvimento erótico e carnal entre os presentes; diferentemente, nas *raves*, a proximidade dos corpos na pista não chega a sugerir contatos físicos entre os dançantes. Sobre o erotismo das pistas dos *clubs*, Eugênio identifica um “hedonismo competente”, que explora, desfaz e refaz os limites e as potências do corpo, e Jackson pontua a prática de sexo em alguns espaços específicos. Por outro lado, parece peculiar do envolvimento erótico nas *raves* os discursos sobre transcendência e/ou conexão cósmica.

Guardadas algumas peculiaridades, as festas e noites regulares das centenas de *clubs* de grandes cidades, as *raves* espalhadas por campos, praias e galpões de dezenas de países, o *Skol Beats*, em São Paulo e a *Love Parade*, em Berlim, por exemplo, são eventos de um mesmo circuito globalizado da música eletrônica de pista. Todos constituem espaços onde a prática *clubbing* é mantida e energizada, ainda que agrupamentos específicos tracem e se constituam por *trajetos* específicos.²⁸

Nesse circuito global, São Paulo e Berlim são como que epicentros da atuação *clubbing* em função da concentração de eventos de música eletrônica, e do poder de atração que exercem. Contudo, suas ‘zonas de influência’ têm perímetros bem diferentes. Berlim e Londres (talvez Londres especialmente) são epicentros com influência planetária, pois atraem e mobilizam pessoas de centenas de lugares diferentes do mundo para eventos de música

²⁸ A ideia de circuito é uma construção teórica, inspirada numa gíria urbana, que ajuda a recortar metodologicamente uma prática social a fim de definir um universo que pode ser cruzado com vários outros recortes, dependendo do interesse de investigação. Por exemplo, o circuito *gay* coincide, ou cruza, com o da música eletrônica em diversos locais e situações. Noutro recorte, podemos ainda pensar especificamente num circuito *rave*, contido no maior da música eletrônica. No universo recortado pelo conceito de circuito podemos ainda observar trajetos específicos de agrupamentos diferentes.

eletrônica, e acabam por exportar referências estéticas e comportamentais metropolitanas para todos os cantos. Já São Paulo representa um ponto de encontro importante para a atividade *clubbing* brasileira; e Curitiba, outro exemplo, representa uma zona de influência apenas regional, sem grande repercussão nacional.

Alguns discursos comportamentais, estéticos e ideológicos são significativos em todas (ou quase todas) as pistas de dança de música eletrônica ao redor do mundo, oferecendo argumentos, símbolos e ideias para uma identificação²⁹ que atravessa fronteiras nacionais; mas é importante considerar que cada evento, conforme a mobilização que opera, articula questões socioculturais pertinentes ao âmbito da sua influência.

A ideia de ‘zonas de influencia’ é apenas alusiva, pois não há um regime de fronteiras reais. Como alusão, tal ideia apenas ajuda a visualizar a rede de relações e decisões que constitui uma atividade conceitualmente globalizada, mas que concretamente acontece como festas e eventos bem localizados no tempo e no espaço. Neste sentido é possível cartografar uma grande “comunidade”³⁰ de jovens brasileiros que vive em Londres de forma mais ou menos esporádica, ligada a atividades que sustentam a forma de festejar *rave* no Brasil: *djs*, jornalistas, organizadores de eventos, artistas visuais, entre outros. Tal prática consolida Londres como uma “metrópole” importante para a “cena eletrônica”.

Mas a hierarquização que se nota entre as zonas de influência não é rígida, fixa ou absoluta, nem mesmo formalizada entre aqueles que realizam tais fluxos; ao invés disso, tais zonas estão relacionadas a uma dinâmica de áreas sobrepostas. A questão aqui não é tanto denunciar a existência de um domínio cultural pelos centros de poder mundial, ainda que não desprezemos as operações da indústria cultural e da indústria do entretenimento, mas, sim, anotar – no sentido de etnografar – que pessoas provenientes de diversos lugares ao redor do planeta criam linguagens e práticas comuns e, nisso, privilegiam alguns espaços e locais de troca.

²⁹ Stuart Hall (2000) sugeriu o conceito de identificação para compreender o constante processo de articulação discursiva que produz a marcação de fronteiras simbólicas, ou melhor: os “efeitos de fronteira”. O processo em pauta nunca é completo; diferentemente disso, é um movimento permanente de aproximação incompleta com posições de sujeitos sugeridas pelas práticas discursivas. Em concordância com Haraway (2000), Hall considera a natureza fragmentada e fraturada das identidades. Na perspectiva de Stuart Hall, as identidades nunca seriam singulares e unificadas, “mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (Hall, 2000:108). O autor lembra ainda que embora tenha suas condições determinadas de existência – o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la – a identificação é condicional, está alojada na contingência e é recurso para agenciamento político.

³⁰ Termo usado para agrupar, identificar estrangeiros de uma mesma nacionalidade na Europa.

Seria apenas coincidência que o epicentro da tribo global *rave* seja também uma das metrópoles mais importantes da modernidade³¹? Seria apenas coincidência que muitos dos lugares privilegiados para o festejar *rave* sejam também importantes ex-colônias que alimentaram por séculos as mesas e a imaginação européias com produtos “naturais” e “exóticos”? Falo sobre: México, Brasil, África do Sul, Índia e Austrália.

A partir do início do novo milênio, o Brasil se mantém na posição de um dos países de maior atividade *rave* no mundo. Além da popularização das *raves* que acontecem nos cinturões verdes de grandes cidades, também as longínquas praias e as chapadas desertas do Brasil tornaram-se palco para festivais de grande repercussão internacional.

Se em 1997, por exemplo, aconteciam seis ou sete *raves* por ano, mobilizando no máximo 500 pessoas cada, desde o início do novo milênio são realizadas pelo menos cinco *raves* por final de semana no Brasil. Importa notar que tais *raves* semanais reúnem entre 500 e 2.000 pessoas cada, e que algumas *mega raves*, realizadas trimestralmente, agrupam mais de dez mil pessoas, em média. O número de eventos e a capacidade de alguns deles cresceu vigorosamente, ao mesmo tempo em que os formatos de *raves* se diversificaram. Assim, atualmente temos: (1) festas de finais de semana, reunindo, em média, mil pessoas; (2) festas *private*, isto é, privativas a determinados grupos; (3) *mega raves*, com público de aproximadamente dez mil pessoas; e (4) festivais que acontecem por diversos dias consecutivos, mobilizando de três a oito mil participantes.

Reportagem especial da terceira edição brasileira da revista *DJ Magazine* (2007) intitulava o Brasil como “o país das *raves*” e aponta que “a cada fim de semana 30 festas eletrônicas ao ar livre acontecem no Brasil”. Levantamentos em sítios da Internet indicam que a afirmação jornalística sobre 30 *raves* semanais mostra-se exagerada, mas há, de acordo com estas fontes, uma intensa atividade no Brasil. No mês de março de 2007, por exemplo, só no estado de São Paulo aconteceram duas grandes *raves* reunindo mais de 10.000 pessoas cada, e outras vinte festas menores, que reuniram entre mil e dois mil participantes. Durante todo o ano

³¹ Tomo Londres aqui como uma das metrópoles mais importantes da modernidade considerando especialmente que a Inglaterra foi o berço da revolução industrial ocidental.

de 2009, estimo que aconteceram 10 festas com aproximadamente 10.000 pessoas; 8 festivais; e pelo menos outras 100 festas em todo território nacional.³²

As *raves* de final de semana atraem pessoas de certo círculo de cidades vizinhas, enquanto as festas maiores mobilizam participantes de diversos estados brasileiros, e os festivais articulam um intenso fluxo de estrangeiros vindos de diferentes e distantes partes do mundo. No sentido oposto, as *private raves* operam uma política de controle e segredo que mobiliza pouco mais do que um grupo de amigos já instituído anteriormente. A dinâmica das *raves* se assemelha com as mobilizações impulsionadas pela festa entre as populações do interior brasileiro (Brandão, 1985 e 1989) e os povos da região Amazônica (Lima, 2005; Sztutman, 1998 e 2008). Os trabalhos antropológicos indicam que há festas de dimensões diferentes, que mobilizam agrupamentos diversos e exercem funções rituais específicas.

Há festas, muitas festas, diferentes, todas constituindo propriamente um ‘outro mundo’ que subverte as fronteiras entre o real e o extraordinário. Os cenários festivos dessemelhantes compartilham o simples desejo de celebrar, estar junto, marcar uma passagem. A festa tem o poder de atribuir mágica ao mundo, socializar o prazer e a dor dispersos pelo cotidiano, re-unir pedaços, penetrar temporariamente no reino utópico da universalidade e da abundância. Presente em toda história da humanidade, a festa constitui um espaço social carregado de energias e tensões, momento quando a vida torna-se mais intensa. Regras ordinárias são esquecidas, tabus violados, papéis invertidos, suspensos, (re)criados. Multiplicam-se perspectivas.

A festa, ainda, tem a capacidade de permitir múltiplas interpretações. Rita de Cássia Amaral observa que “a festa não se deixa capturar”, já que é suscetível a uma enorme variedade de leituras.³³ É como se a festa comportasse vários sentidos, por vezes “pares de oposição sem representar de modo exclusivo nenhum deles, constituindo-se de todos” (Amaral, 1998a: 16), pois carrega e comunica várias mensagens, subvertendo, em um nível, o que parece que é dito noutro nível. A festa religiosa também pode ser profana; a festa pode ser devocional sem deixar de ser divertida; pode ser conversadora ao mesmo tempo em que exerce uma prática vanguardista; a festa pode teatralizar o passado na projeção de um futuro desejado; pode realizar a afirmação da identidade particular de um grupo e sua inserção na sociedade

³² Levantamento realizado pela Internet nos sítios Baladaplanet, Zuvuya e Raurrl, considerando a agenda das festas anunciadas.

³³ Para um inventário sobre a festa como objeto e como conceito nas ciências humanas ver a “Introdução” da tese de doutorado de Rita de Cássia Amaral, *Festa a Brasileira: significados do festejar no país que não ‘é sério’* (1998a). Quanto às análises que tratam da festa popular americana, Maria Lúcia Montes (1998) aponta duas principais vertentes, aquela centrada na ótica do poder – a vertente social do poder; e outra, que considera a *performance* cultural como tradução de uma experiência, por isso seria cognitiva-afetiva – a vertente estética.

global; por fim, a festa amalgama tanto expressão de alegria quanto de alguma forma de indignação.

A festa, pois, surge como um espaço social peculiar, que consegue comportar ambiguidades e contradições sem apresentar solução prática imediata, ainda que tenha inegável eficácia simbólica e política. Fulguração da vida social, a festa se revela como uma forma de linguagem e um gênero de ação simbólica. Neste sentido, festa é performance cultural: unidade observável numa rede de comunicação que não é mero reflexo, ou expressão, de um sistema social. (Singer, 1972) Ela encena e comemora, é arena de intensa criação: celebração que põe em ação o narrar de uma história, a (re)invenção de tradições e a atualização de utopias.

Tal como outros gêneros performáticos (como os rituais, o teatro, as revoluções etc.) a festa, na perspectiva disposta pelas discussões de Victor Turner, é recíproca e reflexiva, isto é: ela traz uma crítica, direta ou velada, sobre a vida social na qual ela se desenvolve, ou ainda, uma apreciação (com possibilidade de rejeição) de como a sociedade maneja sua história. Realiza sua crítica valendo-se de mídias diversas (dança, música, artes plásticas etc.), que não cooperam necessariamente para uma mesma mensagem, mas que compõem um conjunto de mensagens variantes (Turner, 1987). Observa-se, então, a festa compondo imagens caleidoscópicas com mensagens variantes, “performances dentro de performances”, conforme comenta Vânia Cardoso (2009). Como uma “sala de espelhos” onde uma performance ilumina outra - metáfora sugerida por Turner (1987: 22-23) a partir da ideia de que esses “espelhos mágicos” refletem e interpretam imagens radiantes das relações e condições sociais.

Maria Lúcia Montes (1998) ressalta, ainda, que a festa é a construção de uma ordem inteligível do mundo a partir de sua expressão sensível; dá existência material, corpórea, visual e sonora a estruturas simbólicas. Por isso seria possível ler, através da festa, “o que a sociedade diz sobre ela mesma” (Geertz, 1989d), mas na linguagem que lhe é própria: a linguagem das formas sensíveis de que é feita a arte.

A festa, como gênero performático, convida para o jogo no modo subjuntivo do ‘como se’, e cria mundos que não estão na terra ou no mar, mas poderiam estar ou ser. (Turner, 1987) Essa é a brincadeira séria sugerida pela reflexividade performativa, que expressa suposições, hipóteses, desejos e/ ou possibilidades das sociedades sobre elas mesmas.

Se, de modo geral, a festa é linguagem capaz de expressar simultaneamente múltiplos planos simbólicos e também é gênero de ação simbólica que tipicamente se vale de mídias diversas, cabe a esta pesquisa pontuar que o festejar *rave* compõe um sistema de formas, de imagens e também um estilo muito próprio historicamente. Encontrando-se com a perspectiva processual proposta por Victor Turner (1987), na mesma linha que Mikhail Bakhtin (1987),

nossa pesquisa sobre as *raves* presta atenção especialmente ao uso dessa linguagem, em detrimento da “estrutura” que se poderia abstrair, pois o que interessa aqui é a performance da festa: uma arte em aberto, não acabada, liminal. Ou seja, aqui o interesse é pelo processo, e o objetivo é refletir sobre as relações entre performance social e performance estética.

Parto da premissa que é tarefa propriamente antropológica decifrar nas formas estéticas a realidade histórica em que tais formas são produzidas e recebidas.³⁴

Rave, em inglês, quer dizer delírio, mas é também elogio e entusiasmo exagerado; refere-se ao exercício de uma paixão aguda. Segundo o dicionário *Password: English Dictionary for Speakers of Portuguese* (1998: 430), a palavra *rave* significa “delirar” e “falar com entusiasmo”. O *Dicionário Exitus das Línguas Inglesa e Portuguesa* (1983: 450) traduz *rave* como substantivo nos termos de “delírio, fúria; (gír.) paixão aguda; (gír.) elogio exagerado” e como verbo “delirar; bramar, rugir (tempestade); falar como entusiasmo excessivo, elogiar exageradamente”.

Se o espaço social da festa oferece, *a priori*, o direito de se ser louco ou extravagante, como pontuam Bakhtin (1987) e Freud (1974), no caso da *rave* parece haver um convite endereçado para o delírio e a paixão aguda, ou ainda, um delírio de paixão aguda. Sobre a questão afirma Freud: “[u]m festival é um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição.” (1974:168)

No universo das *raves*, encontramos não apenas a festiva permissividade ao exagero, às inversões, às quebras de tabus, mas uma obra deliberada que atinge os sentidos oferecendo uma alternativa “delirante” e “apaixonada” de experimentação concreta do mundo.

Há indicações de que as primeiras *raves* realizadas no Brasil aconteceram no sul da Bahia, nas praias entre Trancoso e Arraial D’Ajuda, organizadas por europeus que migravam para o verão baiano carregando equipamentos eletrônicos, discos, ácidos lisérgicos e um gerador a diesel.

Guilherme³⁵, um argentino de mais ou menos 40 anos que mora em Trancoso há aproximadamente 20 anos, numa conversa informal me disse que a primeira *rave* do Brasil

³⁴ Nesse percurso não seguirei exatamente pelos caminhos percorridos pela hermenêutica tradicional, como as análises de Geertz (1989d) sobre a briga de galos balinesa, mas noutra direção, procurando estar atenta aos esquecimentos, lapsos, elipses produzidos pelas performances, conforme sugerido por Dawsey (1998:45-46): próximo a uma hermenêutica da desconfiança, como em Freud.

aconteceu numa das praias ao norte da vila, no verão de 1993. Na época nem era chamada de *rave*, mas de festa *techno*. Aconteceu na ocasião da vinda de alguns europeus, liderados por um belga chamado de Bhaba³⁶. Os habitantes de Trancoso, mesmo os *hippies* – como Guilherme –, não deixaram de estranhar: as cores fluorescentes e a música eram muito diferentes. “No começo era insuportável”, disse Guilherme sobre a música eletrônica que era tocada por três, quatro até cinco dias sem cessar. As roupas que usavam eram simples, “não havia a produção de hoje”, comentou ele. Segundo Guilherme, todos usavam cangas o dia todo, as mulheres não eram “exóticas como as de hoje” e eles pareciam *hippies*, mas “eram os hippies tecnológicos”. A decoração do lugar fazia-se notar por ser caprichada, com muita produção em cores fluorescentes. A única droga que usavam naquela época era o ‘ácido’, que também carregavam consigo – vendiam alguns, mas davam vários de presente. Na fala de Guilherme, “[e]les só queriam festejar, faziam festas que duravam dias”.

Era um grupo que viajava o mundo fazendo festas, migrando, uma vez findo o verão no hemisfério norte, para o verão abaixo do Equador. De acordo com Guilherme, Bhaba veio por muitos anos seguidos para Trancoso. Sobre a *rave*, que Guilherme por algum tempo aproveitou, ele acrescentou: “hoje a festa não é boa mais; parece um desfile”.

Versão variante do início das *raves* no Brasil – também localizando as primeiras festas exatamente nas praias entre Arraial D’Ajuda e Trancoso – foi construída pela dissertação de Thiago Coutinho Cavalcante (2005), a partir da compra de uma propriedade na área pelo italiano Max Lafranconi, bem no início dos anos noventa. Lafranconi, entrevistado por Cavalcante no verão de 2004, lembra que, recém-chegado de uma temporada em Goa, começou a promover festas em sua casa e na pousada de amigos, reunindo entre trinta e quarenta pessoas, sem grandes investimentos ou divulgação. A grande maioria daquelas pessoas era formada por estrangeiros, de diferentes partes do mundo, que se encontravam na região durante o verão. As músicas tocadas por Max, um dos principais *djs* daquelas festas, eram as mais populares dos gêneros eletrônicos no final dos anos oitenta: *house* e *techno*. Tal história também tem como ponto de inflexão a chegada de um grupo de estrangeiros.

No ano de 1994, um novo fato muda o rumo das festas: a chegada de um grupo de aproximadamente cinquenta profissionais estrangeiros, entre eles, decoradores, *dj’s*,

³⁵ Conversa realizada em janeiro de 2003, quando Guilherme, que era taxista em Trancoso, prestava serviço de traslado para o aeroporto de Porto Seguro.

³⁶ Talvez o nome desse personagem seja inventado por Guilherme, pois em outras tantas entrevistas que realizei ninguém ouvira falar de nenhum Bhaba, nem de um belga. Por outro lado, Bhaba por ser ainda apelido para guru ou mestre espiritual, proveniente da Índia.

produtores de festas, técnicos de som, que saem de Goa à procura de um novo ‘palco’ no mundo para a realização de festivais. Nesta época os eventos de música eletrônica em Goa atingiram uma maturidade em termos de organização, o que fez com que fosse possível procurar outros lugares para sua realização. Kranti afirma que o grupo estava procurando um lugar diferente daquele de origem para ‘colocar a semente do trance’ (entrevista realizada em 2003) e escolheram o Brasil pelas belezas naturais de que ouviram falar. Antes de chegarem a este país, os viajantes percorreram localidades na América do Sul, como a Bolívia, o deserto do Chile, Machu Pichu no Peru, e lá realizaram festas. (Cavalcanti, 2005: 53)

Entretanto, essa história é pouco lembrada nos registros das *raves* brasileiras. Tanto as reportagens publicadas³⁷, como os comentários durante conversas e entrevistas, tratam das *raves* que já agrupavam brasileiros na organização. Segundo tais fontes, as festas remontam à atividade paulistana de 1995, realizadas geralmente em áreas rurais marginais da cidade de São Paulo, e organizadas por estrangeiros e brasileiros que voltavam de alguma temporada em Londres, Espanha ou França, principalmente. Tais eventos articulavam conexões com outras experiências: as *squat parties*³⁸ londrinas e os *clubs* europeus. Realizadas esporadicamente, a cada três ou quatro meses, aquelas festas dispunham da então novidade, o *ecstasy*, e já eram chamadas de *raves*. No ano de 1997, as festas alcançaram maior regularidade: aconteciam a cada dois meses na região da Grande São Paulo; e durante as férias de verão, em Trancoso, reunindo muitos dos mesmos amigos paulistanos.

A história de 15 anos de *raves* no Brasil aponta que, para além de uma média regular e crescente de *raves* nos finais de semana, há uma concentração de festas no início do calendário escolar das faculdades (entre os meses de março e maio) e no final do período letivo (em outubro e novembro). Este fato conflui com a observação de que a grande maioria dos participantes brasileiros das *raves* encontra-se na faixa etária entre os vinte e trinta anos, sendo muitos deles universitários.

³⁷ Ver Palomino (1999), Rocha (2003), Pimenta (2004) e Castro (2004).

³⁸ *Squat party* é festa de música eletrônica realizada ilegalmente em armazéns vazios, prédios e *shoppings* abandonados. O termo refere-se especialmente à prática inglesa de invasão de prédios não ocupados. As festas acontecem sem permissão da polícia ou do governo e, em alguns casos, tampouco do proprietário do lugar.

As áreas que recebem as *raves* regulares de final de semana – as “festas de sítio”³⁹ – localizam-se no perímetro rural próximo às capitais e grandes cidades do Brasil. São Paulo lidera a lista, concentrando mais da metade do todas as *raves*. Dentre outras cidades de significativa importância para a cena *rave*, podemos citar: Campinas, Brasília, Belo Horizonte, Curitiba, Londrina, Cuiabá, Ribeirão Preto, Florianópolis, Rio de Janeiro, Piracicaba, Porto Alegre e Salvador. Seria possível construir uma história com especificidades para cada uma dessas áreas de concentração de *raves*.⁴⁰ O Rio de Janeiro, por exemplo, ainda que represente uma região metropolitana de grande importância nacional, nunca foi tão significativo para a história brasileira das *raves* como poderíamos supor considerando sua concentração populacional. Florianópolis, por outro lado, estabeleceu-se como um dos mais importantes pólos de *raves* brasileiras já no início dos anos 2000, porém a ação política de proibição e coibição dos eventos foi eficaz para destituir a prática na região.

Desde o início dos anos 2000, interesses econômicos e políticos colocam em jogo a concessão de alvarás para a realização dos eventos. Até então parece que as autoridades públicas não haviam se dado conta da significativa mobilização (de pessoas e de recursos) que o festejar *rave* operava: a maioria das festas era realizada sem alvará, ou as licenças eram facilmente conseguidas nas prefeituras. Cabe lembrar que, na época do surgimento das *raves*, o costume era que as licenças fossem requeridas apenas nos casos dos eventos maiores, quando os organizadores temiam que a total ilegalidade e uma batida policial pudessem impedir o retorno dos investimentos.

Faz-se notar pelo menos dois períodos distintos nessa história do festejar *rave* em terras brasileiras: as festas dos anos 90 e os eventos dos anos 2000.⁴¹ A virada do século coincidiu com o amadurecimento de um processo de profissionalização e formalização da organização das festas; já que, no início, a organização das *raves* era conduzida informalmente por núcleos de amigos que cooperativamente geriam os eventos. Mudanças em diversos aspectos da

³⁹ “Festa de sítio” foi como a jornalista Erika Palomino (1999) caracterizou as primeiras *raves* na história da balada de música eletrônica no Brasil, diferenciando-as das festas realizadas nos poucos *clubs* que existiam em meados dos anos 90.

⁴⁰ Sobre as *raves* que aconteceram à beira do rio Guaíba, nos arredores de Porto Alegre, Ivan Fontanari (2004) escreveu sua dissertação de mestrado. Já as festas realizadas no entorno de Curitiba foram etnografadas numa narrativa audiovisual dirigida por Jonas Prates (2007), como trabalho de conclusão da graduação em Ciências Sociais, na Universidade Federal do Paraná.

⁴¹ Os anos de 2010 e 2011 revelam uma dinâmica diferente da observada durante a primeira década do século XXI, indicando que está em processo uma nova fase do festejar *rave* no Brasil. Essas mudanças coincidem com a sucessão de grupos de amigos que organizam e frequentam as *raves*. Em geral, um grupo de amigos – neste sentido, uma geração – frequenta *raves* por até sete anos; depois disso, a estrutura da vida adulta dita algumas responsabilidades incompatíveis, ou a pessoa diz que simplesmente ‘se cansa’, conforme anotei em diversas entrevistas e conversas.

organização e da ideologia das *raves* puderam ser anotadas: (1) tornaram-se mais comuns as mega *raves*, para aproximadamente 10 mil pessoas; (2) a oferta simultânea de diversas pistas de dança também se tornou mais comum; (3) institui-se definitivamente a terceirização dos serviços de segurança, limpeza e atendimento nos bares; (4) surgiram serviços de transporte coletivo para os eventos; e (5) várias faixas de preço para a compra de ingresso passaram a ser estabelecidas, dependendo da antecedência na compra e da área de acesso no evento, já que alguns eventos passaram a oferecer áreas restritas. Ao mesmo tempo em que o processo de popularização das *raves* no Brasil ganhou velocidade, houve uma fragmentação simbólica e sociocultural desse universo. *Ravers* e jornalistas instituíram a expressão “segmentação da cena” para nomear um ponto de inflexão dessas transformações.

Se as primeiras *raves* brasileiras eram embaladas por diversos gêneros de música eletrônica – sendo que os mais ‘pesados’, como o *techno*, eram tocados durante a noite e os mais melodiosos, como o *house* e o *trance*, vinham com o amanhecer do dia – e animadas por agrupamentos de jovens dos estratos socioeconômicos médios e altos que se (re)encontravam regularmente nos eventos, as *raves* dos anos 2000 comportaram um público muito maior e mais diverso, um público que se multiplicou e se segmentou a partir de diferentes formas de apropriação da festa, que por vezes se expressa também através de um gosto musical específico (Bourdieu, 1983). Assim, nesse processo surgem as festas de *trance*, as festas de *techno*, as festas de *house* etc. cada uma especializada num estilo de música eletrônica, mas todas recriando a celebração *rave* baseada na brincadeira *clubbing*. Como explorei em minha dissertação de mestrado, o gosto musical serve como discurso diferencial (Hall, 2000) na dinâmica de agrupamentos entre os frequentadores das *raves* e carrega propostas ideológicas que desenvolvem alguns aspectos particulares.

No decorrer desse novo século, as festas de *trance* mantiveram-se mais fiéis à proposta *rave* de festa no meio do mato, enquanto eventos de outros estilos musicais se aproximaram das áreas e atividades das cidades. Ora, a *rave* caracteristicamente festeja o estar ‘fora da cidade’, geralmente ao ‘ar livre’. Mesmo na Inglaterra, onde as *squat parties* ainda são importantes na história das *raves*, foram as festas que, no final da década de 80, aconteceram nos campos gramados à beira de estradas vicinais que geraram o título e a concepção de *rave party*. Em países onde o frio é mais intenso, há *raves* em galpões e prédios abandonados, mas, cabe enfatizar, por serem abandonados, tais locais já não mais participam das atividades cotidianas da cidade.

No processo de “segmentação da cena”, a ideia de *rave* tornou-se quase sinônima de festa de *trance*, ou ainda, de *psytrance*, que é o modo mais comum de se referir à *psychedelic*

trance, o subgênero musical que se tornou preferido e emblemático das festas brasileiras nos anos 2000. Enquanto as *raves* em geral tratam da “diversão pura entre amigos”, as festas de *trance*, particularmente, propõem a celebração de um “ritual psicodélico” para a “transcendência a universos paralelos”. Nessas *raves*, fogueiras são acesas próximas da pista de dança, toques de instrumentos de percussão juntam-se à música eletrônica, muitos dos participantes enfeitam-se com adereços indígenas de cores fluorescentes, imagens de divindades hindus são colocadas ao lado das *pick-ups* dos *djs*, e fala-se da dança coletiva com poderes de “portais dimensionais para conexão intergaláctica”.

Para dar uma ideia da atividade *trance rave* ao redor do mundo, vale citar o sítio da Internet *Psychedelic Traveller* ⁴², que dispõe a agenda das festas de *trance* em mais de 54 países. A fim de suportar tal trânsito internacional, o sítio publica informações sobre a cultura e o custo de vida local, assim como oferece dicas para uso do sistema de transporte e para estadia em locais baratos em cada país. Os países elencados como destinos para um viajante à procura de uma *rave* de *trance* são: África do Sul, Argentina, Austrália, Áustria, Bélgica, Bolívia, Brasil, Bulgária, Canadá, Chile, China, Coreia, Croácia, Dinamarca, Emirados Árabes Unidos, Eslováquia, Espanha, Estados Unidos da América, Estônia, Finlândia, França, Alemanha, Grécia, Holanda, Hungria, Índia, Indonésia, Irlanda, Israel, Itália, Japão, Latvia, Líbano, Lituânia, Macedônia, Malásia, México, Nepal, Nova Zelândia, Polônia, Portugal, Reino Unido, República Checa, Romênia, Rússia, Servia, Singapura, Suécia, Suíça, Tailândia, Taiwan, Turquia e Ucrânia.

Nos períodos de férias escolares e de feriados prolongados, a frequência das *raves* aumenta e o formato de festivais ganha relevo, mobilizando trajetos específicos. Por exemplo, janeiro é mês de festivais na Bahia, especialmente na região de Trancoso; e julho é quando os *ravers* migram para a região de Pirenópolis e Alto Paraíso de Goiás. Nos feriados nacionais, podemos encontrar festivais realizados no litoral paulista, nas serras mineiras, nos lençóis maranhenses e até na Amazônia, enfim, locais especialmente escolhidos pela natureza exuberante.

“Só o contato com a natureza compensa tudo. Essa praia é maravilhosa”, comenta Fabiana, de 27 anos, que havia saído de Curitiba para ficar acampada (com pouca água disponível) numa fazenda a quatro horas de Salvador, durante o festival *Universo Paralelo* do réveillon de 2010. Tanto os cenários bucólicos dos sítios alugados pelas *raves* de final de semana, quanto o acampamento em fazendas e praias ‘selvagens’ durante os vários dias dos

⁴² Disponível em: < <http://www.psychedelic-traveller.net> >. Acessado em: 10 de janeiro de 2011.

festivais colocam os *ravers* em contato com uma “natureza” que estaria sendo suprimida pelo modo de vida na cidade.

Lia, com 23 anos em 2010, numa entrevista sobre as *raves* que frequentou entre 2007 e 2008, observou:

Então você chega lá às cinco horas da manhã, (...) para ver assim o nascer do sol, num lugar onde você... você tem uma visão, assim, você não vê um monte de prédios, você tem uma visão da natureza, para mim já estava incrível, já estava o máximo. A minha vontade era assim, esticar uma canga, e ficar lá com os meus amigos, e... e apreciando aquela paisagem. E esse era um contato que eu tinha perdido. Porque muito urbana, muito balada, muito rua, muito lugar fechado, eu tinha completamente perdido esse contato que eu tinha com a natureza. E a *rave* me trouxe esse contato com a natureza de volta. De sentar numa grama.

No diário de uma “baladeira anônima” publicado pela revista *Beatz*, em junho de 2003, os trechos sobre o final de semana numa *rave* também salientam a delícia desse contato: “[c]omo é bom tomar banho de cachoeira no meio do nada e sentir o prazer que podem nos oferecer a água limpa, o ar puro e a beleza das plantas”.⁴³

Quase todos os *flyers* (filipeta em inglês; uma forma tradicional de divulgação de *raves*) descrevem características do cenário natural onde a festa será instalada. Seguem alguns exemplos:

“(...) depois de Maresias estamos nesta ilha praticamente selvagem” (*flyer* da *rave Xxxperience*, dezembro de 1997);

“Tudo isso em 33 alqueires de área verde com vista para a represa Guarapiranga em um lindo sítio ecológico.” (*flyer* da *rave Mega Avonts*, novembro de 2002);

“Sítio lindo, em plena Serra do Japi.” (*flyer* da *rave Circuito*, novembro de 2005).

Diversas festas ainda adicionam fotografias do local. A *Rave Smile* de março de 2003, além de divulgar fotografia do sítio, anunciou no verso: “vista deslumbrante para as montanhas”. Emblematicamente, alguns *flyers* impressos apenas publicam a data e o nome da

⁴³ Artigo “Querido diário”, publicado na revista *Beatz* de junho de 2003, número 3, pp. 14-17.

rave sobre uma foto do local da festa. Essas fotografias, de locais com natureza exuberante e selvagem, carregam informações publicitárias suficientes para constituir imagens de desejo que atraíam o público *raver*.

Imagem 7. Flyer do festival Fora do Tempo: imagem de desejo

A valorização dos cenários naturais não é peculiaridade brasileira, pois que também se expressa na publicidade de *raves* e festivais realizados em outros países.

O elogio do ‘contato com a natureza’ proporcionado pela *rave* geralmente está atrelado a imagens e ideias sobre como é a vida na ‘cidade’. “A *Universo Paralello* é a quarta vez que a gente vem; esquece de trânsito, telefone, relógio, descansa, faz amizade”, comentou Fabiana na ocasião (dezembro de 2009).

Marcelo, em dezembro de 2010, fala sobre outras características da cidade e das *raves*:

Por exemplo, São Paulo! São Paulo é um lugar dividido por grupos, guetos, classes sociais e tal, e de repente ali [na *rave*] era um lugar onde todo mundo se encontrava... não vou dizer que sem preconceitos porque isso é besteira, mas era um lugar onde as pessoas se respeitavam mais, baixavam mais as armas, interagiam mais entendeu!?

As críticas ao modo de vida citadino, à partir dos campos verdes ocupados pelas *raves*, operam um contraste fundamental entre a vida da cidade e a vida do campo que revelam “estruturas de sentimentos” (Williams, 1989). Empreendendo uma arqueologia do imaginário social de longo prazo através de análise literária, Raymond Williams (1989) nota que, em torno da oposição entre cidade e campo, cristalizaram-se “atitudes emocionais poderosas” através de comunidades variadas e imagens cambiantes historicamente. Esse contraste fundamental data

da Antiguidade Clássica, quando a cidade já era citada como realização humana e reconhecida como forma distinta de civilização. Porque a realidade histórica é surpreendentemente múltipla, seria leviano traçarmos qualquer relação de contiguidade entre cidades gregas, medievais e metrópoles modernas. Contudo, podemos admitir que algumas imagens e associações ecoam e reproduzem-se persistentemente até nossos dias, como uma função.

O universo físico dos prédios e a dinâmica de movimentos e velocidades típicos da cidade configuram como uma “experiência da cidade” criadora de sensações e sentimentos associados à ideias de centro, atividade e luz, prossegue Williams.⁴⁴ Por outro lado, e embora a vida campestre possa assumir diferentes significados em diferentes contextos históricos, o campo é recorrentemente associado a uma forma natural de vida, e às ideias de paz, inocência e virtudes simples.

Através de sua saída da cidade, o festejar *rave* opera, então, um deslocamento espacial e simbólico que (re)carrega “estruturas de sentimentos” acionando imagens sedimentadas no processo histórico. Neste sentido, a *rave* é também “o modo de ação de um imaginário”, como o são outras *performances* culturais, segundo Maria Lúcia Montes (1998). Quando os *ravers* saem da “cidade” para “sentar na grama” e “conversar com os amigos”, vão para o “campo” em direção a um território idílico. A *rave Circuito* de agosto de 2004 prometia em seu *flyer*: “o mais paradisíaco local (...) a pista tem uma visão linda do lago”. De modo muito parecido, a *Respect Lost*, de 2010, convidava para um “super festival numa praia paradisíaca em uma reserva natural bem aqui no litoral de São Paulo!!!”.

Já o festival *Trancendence* brincava semanticamente com o significado do espaço da festa, no município de Alto Paraíso de Goiás, ao imprimir um *flyer* com a inscrição em inglês “*high paradise*”. Impressa também está, pelo uso da língua inglesa, a intenção de comunicação internacional do evento.

Se as *performances* culturais podem ser compreendidas como um “comportamento restaurado”, conforme definiu Richard Schechner (1985), já que atendem a um roteiro razoavelmente estruturado, numa sequência de movimentações em cenários específicos que se utiliza de elementos altamente codificados, não podemos perder de vista que tais expressões projetam-se no futuro, projetam-se através do imaginário e do desejo.

⁴⁴ Entre tantos trabalhos nas ciências humanas que tratam da “experiência urbana”, vale citar o pioneiro trabalho de Georg Simmel (2005) que enfatiza o universo sensorial e social peculiar das cidades modernas. Levando em conta o ambiente diferencial da cidade que provoca experiências particulares, em contraste às experiências no campo, Williams (1989) ressalta, especificamente – e é isso que nos interessa neste momento –, a constituição de um imaginário através da produção de textos, imagens e sentimentos ao longo da história inglesa e ocidental.

O comportamento restaurado oferece tanto para indivíduos como para grupos a chance de retornarem ao que eles um dia foram – ou ainda, e mais frequentemente, retornarem ao que eles nunca foram, mas desejam ter sido ou gostariam de se tornar.⁴⁵ (Schechner, 1985: 38)

Pela performance *rave* – da dança por horas a fio, sob efeito de psicoativos, pelos gramados dos sítios, no meio da floresta ou em alguma praia deserta – os participantes da festa resgatam a ideia de uma comunidade primordial: a tribo. Mas lançam-se como “tribo global”⁴⁶, que se vale de tecnologias industriais para experimentar seu trance específico da sociedade da eletrônica: um delírio da paixão aguda.

Conforme aponta Williams (1989), o modelo que opõe cidade e campo ultrapassa os limites municipais e as fronteiras dos Estados nacionais, pois que configura um “modelo do mundo”. Em escala internacional, o relacionamento das estruturas de sentimento entre cidade e campo se construiu no desenvolvimento da colonização: “terras distantes” tornaram-se as “áreas rurais” das metrópoles industrializadas. (Williams, 1989) Assim, a geografia de cunho imperialista reservou às colônias a economia rural das plantações tropicais (açúcar, café, algodão etc.), configurando-os como campos ou “jardins” do sistema capitalista globalizado.

Nesta direção podemos observar que enquanto as *raves* regulares dos finais de semana, as “festas de sítio”, operam uma saída da cidade pelos grupos de amigos em direção ao ‘campo bucólico’ das propriedades rurais próximas, os festivais mobilizam o encontro de pessoas vindas de diversos países em alguns dos “jardins do mundo”. Ora, Williams (1989) requer atenção: ainda que o campo e cidade guardem importância profunda, cada um a seu modo, comprometendo nossos sentimentos antes que tenha início qualquer argumentação, eles têm significados diferentes em épocas diferentes, colocando em questão valores bem diversos.

Os “jardins do mundo” instalados pelas *raves* e *festivais* no Brasil referem-se a cenários cinematográficos de natureza exuberante habitadas por pessoas gentis. É Lean, inglês, organizador de algumas das primeiras *raves* em terras brasileiras - *Psychodelic Underground*, *Fusion* e *Eco System*- quem fala em “paraíso” e “pessoas gentis” quando se lembra do Brasil. Em setembro de 2010, já com 36 anos de idade, lembra sobre as *raves* que participou e organizou em Trancoso durante a primeira metade dos anos 90:

⁴⁵ Tradução minha. No original: *Restored behavior offers to both individuals and groups the chance to rebecome what they once were – or even, and most often, to rebecome what they never but wish to have been or wish to become.* (Schechner, 1985: 38)

⁴⁶ Os *ravers* muitas vezes se auto-denominam “tribo global”. A respeito segue o ensaio *Tribe*, Capítulo 7.

Trancoso era a ressaca da Índia, nos setentas. Quando a gente chegou lá, em 94, tinha muitas pessoas que estavam na Índia nos anos setenta e nos oitenta, e que são viajantes, e que acabou eh... tendo casas lá, tinha várias pessoas. Então é uma comunidade hippie, né? É, tem os hippies e também tem as pessoas locais, que é a maioria, mas são pessoas super gentis e super... eh... fazendo as pessoas se sentir bem, à vontade lá. É uma coisa mais linda, né? É muito bonito, a comunidade, se você quer... é o jeito das casas ser[em] construída, um quadrado, um centro da comunidade no meio e com vista para o mar, é uma coisa... **um paraíso**, né? Então, chegando lá, quando a gente foi fazer festa lá, já tinha a cultura de pessoas conhecendo esse tipo de festa. Então foi um lugar perfeito, tinha todos os ingredientes, e era **um paraíso**, então, por que não?

(...) Trancoso encapsula aquela coisa de liberdade que a gente estava procurando, né? Porque você tem uma natureza pura, uma praia enorme, larga, e sem muita pressão do estado, das autoridades, esse tipo de coisa. Então ele era tipo um... eh... uma liberdade total. (*grifos meus*)

Muitos dos centros de atividade *rave* no mundo já foram os cenários da vida e da natureza selvagem no imaginário ocidental, ocupados anteriormente pelos hippies: Goa (Índia), Ibiza (Espanha), Trancoso (Brasil).

Mas mesmo sem passar pelas praias idílicas ocupadas pelas comunidades hippies da geração dos seus pais, o espanhol Ravi (34 anos em dezembro de 2010), falando sobre suas memórias das primeiras *raves* paulistas, também deixa escapar, pelas entrelinhas, um imaginário sobre o Brasil que parece “coisa de filme”.

E eu lembro uma vez que eu cheguei numa *rave* no Brasil, no meio do mato, eu achava que me sequestraram na selva. Tinha uma *rave* que tinha até macaco na árvore, macaco! Não jogava bananas em você, mas estava lá.

(...) eu estava acostumado com o *club* europeu, tudo fechado. Naquele dia, às 06 da manhã saiu o sol, com música eletrônica gostosa, eu olhando para aquele mato virgem da Mata Atlântica brasileira, com aquele monte de ‘gostosa’ rebolando pra tudo que é canto da pista, passando mal... Eu falei: ‘Putá, essa merda é muito diferente, não sei o que é isso.’

(...) Quando eu chego aqui em 1995, olho para aquelas *raves* e falo: ‘Nossa Senhora do Ó, da Virgem do Borogodó que porra é essa, eu estou **no paraíso!**’ Aí comecei a ir nas *raves* aqui, comecei a frequentar a noite e era uma coisa muito especial, muito diferente ... era **o paraíso**, é o que eu posso falar, **o paraíso!** Era como se eu morri, fui pro céu e entrei dentro de uma pista de música eletrônica, porra! Me apaixonei (...) (*grifos meus*)

Mais à frente, o macaco volta, encarando mais uma vez o homem europeu. Ravi comenta:

(...) no começo das *raves* não tinha nem banheiro, as minas tinham que mijar atrás de uma árvore, você parava o carro no meio da lama, que se chovia o carro descia ladeira abaixo, macaco na árvore, te olhando enquanto você dançava... que nem o filme do homem na caverna que encontra o macaco naquele filme do Stanley Kubrick.

Ravi ainda mora no Brasil, embora tenha retornado durante alguns anos para Madri, sua terra natal, e a Venezuela, onde têm parentes. Tal como Lean, ele frequentou as *raves* brasileiras e depois se causou com uma brasileira que também já foi *raver*. Nunca gostou do gênero *trance* (ligado simbolicamente a uma tradição *hippie*), sempre foi do *techno* e do *house*. Também nunca vestiu roupas com cores fluorescentes, até hoje se mantém com um “visual rock n’roll”, conforme ele mesmo define (jeans e camiseta, no caso do Ravi, geralmente preta). O estilo dos óculos escuros que carrega para a “balada” denuncia-o para aqueles que participam do circuito e reconhecem esse código de pertencimento. Jimmy foi um *clubber* presente em quase todas as *raves* que aconteciam na época dos anos 1990 no Brasil. A propósito, os óculos são no formato de olhos de alienígenas, uma temática *raver* que ganha contornos estéticos. Sua fala revela também algo de insólito que, de alguma forma, choca a todos que vão pela primeira vez numa *rave*.

Um alerta soa, neste instante, avisando sobre um momento de perigo: risco de repetir um caminho já trilhado em minha dissertação de mestrado (cf. Abreu, 2005). Como fazer jus ao espanto que a estranheza da *rave* algum dia já causou? Como falar do que sobrou de valioso e apresentar exatamente as utopias que se perderam no percurso?

**Vídeo 1. *Dlight Foundry*
(8 min.)**

Capítulo 3. *Nude on the Moon*

Nude on the Moon foi o nome de uma *rave* que aconteceu na região metropolitana de São Paulo, no inverno de 1998, organizada pela DSB Aka Boom. O endereço da festa foi divulgado apenas duas horas antes de seu início, como uma espécie de surpresa. A partir das dez horas da noite, uma gravação registrada na secretária eletrônica de determinado número de telefone revelava o local e dava as instruções de como chegar à *rave* que estava para começar. O local era a cobertura de um *shopping center* desativado, em São Caetano do Sul.

Mas *Nude on the moon* é, antes, o título de um famoso “filme de exploração” lançado em 1961, com co-roteiro e co-direção de Dóris Wishman e Raymond Phelan. Os chamados “filmes de exploração” compõem um gênero cinematográfico comum desde final dos anos 1950, popularizando-se durante os anos 1960 e 70, conhecidos, então, nos círculos acadêmicos dos anos 1990 como “paracinema”. São filmes caracterizados pela exposição ou sugestão de cenas de sexo, violência sensacional, uso de drogas, nudez, maluquice, o bizarro, destruição, rebelião e/ou caos. A ideia de “exploração” é vagamente definida, pode ter a ver mais com a percepção do espectador do filme do que com o seu conteúdo.

Depois de lançado, o filme *Nude on the Moon* tornou-se clássico do erotismo. Trata da história de um rico cientista que organiza uma expedição para a lua e descobre que ela é habitada por mulheres nuas.¹

¹ Não seria essa “lua” uma espécie de Éden? Um lugar idílico (re)lançado, então pela *rave*, num registro galáctico?

*O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota.
– Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam
as “grandes linhas” de pesquisa.*

(Walter Benjamin, *Passagens* [N 1,2])

“A gente descia a Consolação e ia distribuindo *flyer*, convidando para ir na festa.” Essa lembrança provocou um sorriso maroto, sorriso de canto da boca, em quem a enunciou, João, num depoimento para esta pesquisa, em dezembro de 2010. Sorri de volta, pois guardava com carinho lembrança semelhante de quase quinze anos antes daquele encontro: caminhávamos juntos pelos arredores da Rua da Consolação, conversávamos com outros grupos e distribuíamos *flyers* para a *rave* que realizaríamos naquele final de semana. Por diversas vezes tínhamos que explicar a proposta da festa, uma *rave*. “Festa de música eletrônica, num sítio fora da cidade. Leve um casaco para a virada da noite, quando esfria, e, também, protetor solar, porque a festa vai até o começo da tarde”, a gente ensinava. Era preciso ser enfático sobre um detalhe importante: “Guarde o *flyer*, porque você vai precisar das indicações para achar o caminho da festa”. “Você será muito bem-vindo”, dizíamos para cada convidado, arrematando as conversas que fazíamos em nosso caminho, que avançava pelos Jardins, bairro paulistano, pelas proximidades dos clubes de música eletrônica – os *clubs* – em meados dos anos 1990.

Tais lembranças surgem em hora oportuna. É como se eu estivesse mais uma vez convidando pessoas a conhecer uma *rave*, desta vez, por meio de uma tese.

Vale explicar que *flyer*, “filipeta” em inglês, é uma forma tradicional de divulgação das *raves*. Toda *rave* tem um *flyer*, em versão eletrônica e impressa, com as informações básicas da festa: a sequência dos *djs* que irão discotecar (o *line up*), o preço da entrada e a descrição do caminho – ou, pelo menos, de parte dele, o suficiente para se achar a festa. O *flyer* também procura expressar o tom da festa, o que é feito através de informações específicas sobre o evento e da criação gráfica exclusiva.

Em muitos dos textos acadêmicos que escrevi sobre as *raves*, nunca soube exatamente onde caberia revelar que, antes de me tornar pesquisadora, eu tinha sido *raver*. Pontuar minha própria história no começo das apresentações talvez tivesse diminuído a estranheza que causei em algumas pessoas da audiência, inquietudes sobre como eu havia construído tanta intimidade com meu objeto de pesquisa.

Entre 1995 e 1999, participei, com um grupo de amigos, de diversas *raves* no Brasil. Naquela época, a maior parte das *raves* acontecia no estado de São Paulo e no sul da Bahia. Entre 1996 e 1999, nos reunimos para conceber, organizar, divulgar e administrar outras tantas *raves* – nove no total –, a grande maioria sob a rubrica de *Fusion*, nome escolhido para batizar nosso núcleo.

Esclarecer as condições da pesquisa, como um comentário anterior e exterior ao trabalho, não é meu objetivo neste momento. Espero antes apontar que a subjetividade inerente à produção da pesquisa é importante força motriz para a reflexividade antropológica e componente indissociável do conhecimento produzido. Diferentemente dos outros textos acadêmicos que produzi, desta vez, portanto, assumo a partir daqui o texto em primeira pessoa como uma escolha metodológica e ética que repercute epistemologicamente na audição dos diálogos trançados pela pesquisa.

Depois de mais de dois anos sem ir a *raves*, voltei a campo, em 2002, já sem meu grupo de amigos, que também haviam deixado de ir a essas festas. Em 2002, então, voltei para a cena *rave* com um caderno de anotações na mão: eu me tornava etnógrafa, havia ingressado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social para realizar uma dissertação de mestrado sobre a temática. Em vez do encontro etnográfico se assemelhar a um momento magnânimo de surpresa, ou deslumbramento, conforme o imaginário constituído por vívidos depoimentos de antropólogos como Firth (citado em Geertz, 2002: 23-25), Malinowski (1984) e Lévi-Strauss (2010),² aquela pesquisa foi um processo contínuo de rememoração e estranhamento, de reconhecimentos e afastamentos. Da mesma forma, o presente trabalho também não trata de descobertas oriundas do encontro com uma realidade alheia à circunscrição da minha experiência de vida, no sentido de corresponder à famosa outra realidade, a realidade do outro, tão frequente na tradição antropológica. Diferentemente disso, este trabalho trata das complexas interações entre a nativa-pesquisadora, seus velhos amigos, novos interlocutores e a tessitura do seu texto.

Se bem-sucedido, talvez este trabalho possa ser caracterizado como uma “hermenêutica da vulnerabilidade”, já que procura frisar as lacunas do trabalho de campo, a posição dividida e o controle imperfeito por parte da etnógrafa. Hermenêutica da vulnerabilidade é uma expressão cunhada por Kevin Dwyer, citada e descrita por James Clifford (2008) como um modelo

² Uma imagem fundamental para esse imaginário é constituída pela estória escrita por Daniel Defoe que trata do encontro de Robinson Crusoe com o indígena Sexta-Feira. Publicado no início do século XVIII no Reino Unido, o romance é um dos maiores sucessos internacionais da literatura ocidental, que, já no final do século XIX, contava com traduções para inúmeras línguas (até mesmo para os idiomas inuíte, copta e maltês) e mais de setecentas versões alternativas, segundo o artigo de Ian Watt, “Robinson Crusoe as a Myth” (1951), reimpresso na segunda edição da *Norton Critical Edition* de 1994.

discursivo da prática etnográfica que busca representar a experiência de pesquisa de uma forma que exponha a tessitura textualizada do outro, e, ao mesmo tempo, a do eu que interpreta o outro.

Essa proposta encontra ressonância no conceito de “reflexividade profunda” [*deep reflexivity*] do cineasta-antropólogo Mac Dougall (1998: 89), que implica ler a posição do autor na própria construção do texto, mesmo que explicações externas possam ser feitas. O objeto e o objetivo do trabalho antropológico definem um ao outro por meio do trabalho construído, e, consequentemente, seu autor se torna, de vários modos, um artefato deste trabalho, como comenta Mac Dougall.

Este autor reconhece que a posição do antropólogo não é uniforme nem tampouco fixa – ao invés disso, se expressa por meio do envolvimento multivalente e instável com os sujeitos e os contextos pesquisados. Para Mac Dougall, a produção de um trabalho antropológico se desenvolveria exatamente como a descoberta progressiva sobre o que constitui essa relação.

Pois se o encontro etnográfico nunca foi, para mim, razão de surpresa, confesso que as fitas de vídeo que gravei para o doutorado me surpreenderam, me causaram espanto. Tomei um susto quando assisti, pela primeira vez, as gravações audiovisuais do meu trabalho de campo de 2007. O desconforto foi tamanho que posso dizer que beirou a angústia. Angústia por me ver tão exposta naquilo que gravei. A surpresa também se revelou em momentos de fascinação, fascinação diante da beleza de alguns quadros registrados nas *raves*, só possíveis por causa da generosidade das pessoas que permitiram as gravações, mostraram disponibilidade em compartilhar o momento, e em contar suas histórias.

As gravações deixavam à mostra minhas estratégias em campo para conseguir cooptar pessoas para minha pesquisa, meu jeito desengonçado de me apresentar, vacilante, às vezes tímido com as palavras, mas intrusivo com a câmera. As gravações também revelaram como eram produzidos alguns dos discursos: pela minha escolha dos enquadramentos, e, contrariamente à minha vontade, pela repetição espontânea de frases e idéias que as pessoas haviam ouvido da minha boca instantes antes. Tive a impressão de que algumas pessoas se comportavam para a câmera para serem escolhidas, incluídas, elaborando-se como personagens de acordo com o que acreditam ser do gosto da pessoa que olhava pela lente.³ Talvez ninguém

³ A impressão de que as pessoas se portam como personagens quando diante de câmeras e gravadores é reportada desde os primeiros trabalhos antropológicos, no século XIX. Sobre a temática ver David Mac Dougall (2006).

se mostre para a câmera, mas para a pessoa por detrás dela (e/ou para uma audiência imaginada). A máquina que se interpõe registra, re-apresenta apenas um fragmento visível e audível, sempre precário, mas importante, de um fluxo de seduições mútuas. No material gravado, encontrei diversos quadros de pessoas que fitam a lente e sorriem. Esses quadros me fizeram perceber que era eu antes que sorria, fascinada pelo que via nas pistas de dança, já imaginando que tipo de vídeo eu poderia montar. Eles sorriam para mim, ou talvez de mim.

O susto pelo qual fui tomada, quando assisti pela primeira vez às fitas que havia filmado em meu trabalho de campo, me deslocou, deu um banho de água fria na arrogância que eu havia sustentado até então de que seria possível falar de um “outro” sem me envolver pessoalmente, e ainda falar sobre a experiência compartilhada entre as pessoas no festejar *rave*, fingindo ser possível compreender sem compartilhar também.

No processo de produção fílmica, minha inocência foi perdida, mais precisamente, foi perdida a arrogância inocente de quem ainda não tinha se dado conta que o modo pelo qual o antropólogo coloca suas interrogações aos sujeitos que lhe informam não é apenas uma escolha metodológica, mas também ética e epistemológica.

O processo de fazer um vídeo etnográfico revelou algo óbvio, sobre o qual eu ainda não tinha me dado conta: eu não era, e nunca fui, uma antropóloga que simplesmente procurava, conforme o jargão, “dar voz aos nativos” da minha pesquisa. Sou, antes, uma “nativa” tentando ser antropóloga.

Lembro que, quando decidi estudar antropologia, desejava encontrar um “outro” exótico, que vivesse em condições de vida desconhecidas por mim; por outro lado, lembro também de ter acreditado que minhas chances de ser aceita no Programa de Pós-Graduação da USP seriam otimizadas se eu tratasse de algo que já conhecesse e apresentasse para a academia um ‘exótico’ que os doutores, então, desconheciam. Nesta categoria cabiam aquelas festas, que eu costumava frequentar, quase secretas naquela época, que misturavam cores fluorescentes, psicoativos, música eletrônica, e se realizavam como uma efervescência transcendente.

É desse ponto de ambiguidade – a dupla inserção que conjuga a nativa que não posso deixar de ser com a antropóloga que pretende se apresentar – que procurei conduzir minha pesquisa. Assim, este trabalho inevitavelmente comporta o meu depoimento, mas que não seja apenas isso.

O teatro antropológico

Se os primeiros esclarecimentos foram dados, é preciso notar que a relação do autor com os sujeitos não pode ser vista de modo independente do seu texto e de sua audiência.

David Mac Dougall (1998) adverte que um anúncio externo ao filme – e ao texto, acrescento eu – que verse sobre as características da linguagem, das técnicas fílmicas e da extensão do trabalho de campo, comporta sempre o objetivo, ainda que não consciente, de exercer certo controle sobre os significados das imagens apresentadas. E mais, isso implica, ao mesmo tempo, a crença em uma interpretação mais “correta” por parte da audiência e um investimento nesta direção. A reflexividade exterior ao trabalho antropológico acaba por situar o autor no lugar de quem define os termos nos quais o filme (e o texto) deve ser visto (e lido), de tal modo que fica subestimada a multiplicidade de leituras que pode feita pela audiência.

Esse seria também um modo de restaurar a representação de uma objetividade científica, que mantém a ideologia e os mecanismos do positivismo do século XIX intactos: o objetivo separado do objeto, o corpo separado da mente, a obra separada do espectador/ leitor. Esse tipo de reflexividade externa perpetua o que Marilyn Strathern (1987) chamou de “a ilusão do escritor transparente”, pela qual o autor assume um nível privilegiado de discurso fora do trabalho e limpa o texto (e o filme) de sua contingência. Em *Time and The Other* [1983], Johannes Fabian, aponta uma contradição inerente da prática antropológica até a virada da antropologia crítica no final dos anos 1970: se por um lado, o conhecimento antropológico era produzido no curso do trabalho de campo através de comunicação intersubjetiva entre antropólogos e interlocutores, por outro lado, as formas tradicionais de representação etnográfica requeriam a supressão das realidades dialógicas que geraram as ideias antropológicas. A supressão da simultaneidade e da contemporaneidade do encontro antropológico cria um “presente etnográfico” retórico que sustentou, por mais de um século, a legitimidade científica da antropologia e engendrou discursos a serviço da dominação colonial no processo de globalização capitalista.

James Clifford (2008) pontuou e discutiu como a escrita etnográfica encena uma autoridade específica, porém, pode se valer de distintas estratégias discursivas. Daí segue que estratégias retóricas distintas produzem conhecimento antropológico de caráter distinto.

Para tratar da encenação da antropologia, John Dawsey (2007: 34) evoca a etimologia da palavra *teatro*, que, assim como *teoria*, nos remete ao “ato de ver” (do grego *thea*). Isto significa dizer que o empreendimento teórico seria algo como o teatro, ou seja, um exercício do “cálculo do lugar olhado das coisas”, conforme a definição de teatro oferecida por Roland

Barthes (1990:85) que é acionada por Dawsey. A analogia é sugestiva, ainda mais se tivermos clareza sobre qual seria o tipo de teatro produzido pela antropologia que exercitamos. Imediatamente me lembro de um texto, procuro entre os livros que ficam à mão, bem perto da mesa de trabalho, abro e descubro um antigo rabisco meu no título, bastante significativo para o momento. O texto: “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, escrito por Walter Benjamin (2004c). O rabisco é uma antiga sugestão minha para subtítulo: “e um projeto possível de antropologia”.

Benjamin, Brecht e antropologia

Afinidades entre Benjamin, Brecht e antropologia vêm sendo exploradas em textos e cursos por John Dawsey.⁴ Dialogando com a Antropologia da Performance, Dawsey propõe repensar o lugar olhado (e ouvido) das coisas na antropologia a partir da escuta dos ruídos e de um posicionamento às margens das margens das linhas de pesquisa consolidadas, numa espécie de desvio metodológico. Neste caminho, ele revela um conjunto de afinidades entre a antropologia de Victor Turner e a filosofia de Walter Benjamin, especialmente as desconfianças de ambos em relação aos desfechos harmonizadores e ao não-acabamento essencial das performances e histórias sociais.

Enquanto a proposta de Benjamin explicitamente se vale dos “resíduos e farrapos da história”, Dawsey lança luz sobre o interesse também de Turner por agramaticalidades, atos falhos, elipses, hesitações e erros, isto é, sobre os elementos estruturalmente arredios. Experimentando possibilidades para uma antropologia benjaminiana⁵, Dawsey propõe um desvio metodológico essencial no “cálculo do lugar olhado das coisas”: (a) um duplo deslocamento que observa a partir das margens das margens; (b) um duplo efeito de estranhamento, estranhamento em relação ao cotidiano e ao extraordinário também; e (c) a atenção ao extraordinário cotidiano, tal como ao cotidiano extraordinário.

Valendo-se das orientações para essa construção do olhar, a apresentação dessa tese segue, então, uma encenação que deixa à mostra alguns espaços tradicionalmente resguardados aos bastidores do próprio trabalho antropológico: o envolvimento desconcertante da

⁴ “Benjamin, Brecht e Antropologia” é disciplina optativa ministrada por Dawsey para a graduação em Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, desde o ano de 2008. Realizei estágio docente junto à disciplina durante o segundo semestre de 2008. Sobre os textos de Dawsey que elaboram e exercitam uma antropologia benjaminiana, ver especialmente Dawsey (1999, 2005, 2007).

⁵ As aberturas para uma antropologia benjaminiana também são expressivas nos estudos de Michael Taussig (1986, 1993).

pesquisadora com o contexto de estudo, o lampejo de suas memórias pessoais e as tensões entre as emendas das montagens textuais que realiza. Esses desvelamentos têm um propósito metodológico preciso: este trabalho intenta uma apresentação que ultrapasse um realismo positivista baseado no propósito e na crença de “mostrar a coisa tal como ela de fato aconteceu”, e volta-se para as *raves* a fim de vislumbramos alguns dos “sonhos coletivos” nela celebrados.

Aqui, a crítica é dirigida ao que Benjamin chama de “historicismo” – a historiografia tradicional burguesa que mergulha no passado com o esquecimento proposital do presente. A alternativa crítica ao historicismo, por outro lado, é impulsionada pela busca de conhecimento “dos interesses históricos de sua [minha] geração”, ou ainda, do “tempo do agora”. Essa alternativa crítica é anunciada por Benjamin nos seguintes termos:

E assim apresentamos o novo método dialético da historiografia: atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere! (Benjamin, GS, V, 1006 <F⁰, 6>, citado em Bolle, 2000: 63)

Tempo do agora

O extenso trabalho de campo que realizei para o doutorado, entre 2007 e 2010, em *raves*, *clubs*, shows e sítios da Internet no Brasil e, pela primeira vez, em Londres, Brighton e Berlim se juntaram ao conjunto dos registros etnográficos que eu havia acumulado desde 2002, quando realizei a pesquisa de mestrado, e se confrontaram com as memórias de uma época ainda anterior em que eu me considerava *raver*. Meus registros, minhas incursões a campo, as imagens que gravei, as sonoridades que reconheci, os *flyers* que guardei, os textos que colecionei, minhas memórias, produziram uma espécie de polifonia, que, em muitas das vezes em que me indagava sobre a experiência *rave*, soava um tanto cacofônica. De todo modo, cacos e fragmentos foram materiais privilegiados para uma escrita arriscada, de quem procurava escavar, seguindo a sugestão de Walter Benjamin.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, resolvê-lo como se resolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a

escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. (Benjamin, 1995: 239)

Clifford Geertz, aproximando-se de algum modo a Benjamin, também propõe que o trabalho do antropólogo seja também uma espécie de escavação. Geertz caracteriza o objeto de investigação antropológica através da imagem de “estruturas *superpostas* de interferências e implicações através dos quais o etnógrafo tem que procurar o seu caminho continuamente” (1989:17, grifo meu). Neste sentido, o etnógrafo seria como um escavador que revela camadas de significado por meio de uma “descrição densa”, que conforme a sugestão de Dawsey para uma antropologia benjaminiana: também pode se tornar uma “descrição tensa”, carregada de tensões. Dawsey parafraseia a hermenêutica de Geertz para sugerir algo diferente: uma descrição “capaz de produzir nos próprios leitores um fechar e abrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um cotidiano agora estranhado, um despertar”. (cf. Dawsey, 1999:64) Acredito que esse despertar deva provocar, demais, um estranhamento ao próprio processo da escrita etnográfica, desconfiando assim das retóricas construídas pelas narrativas antropológicas.

Geertz requer, ainda, que o antropólogo se situe. Sobre a questão, escreve: “[s]ituar-nos, um negócio enervante que só é bem-sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal.” (Geertz, 1989a:23) No caso desta pesquisa, ‘situar-se’ requer atenção redobrada a fim de evitar que a familiaridade se torne embotamento. Também é necessário atentar para o risco de a cacofonia vir a ser apresentada como resultado da pesquisa, já que a ideia é, antes, debulhar, inventariar e anotar as relações entre os cacos.

Benjamin adverte sobre a ilusão de se considerar suficiente apenas o inventário dos achados pela escavação do passado. Essas escavações devem assinalar no terreno de hoje, no “tempo do agora”, o lugar no qual é conservado o passado. Escreve Benjamin: “verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas” (Benjamin, 1995: 239).

Quando enveredei no universo das festas de música eletrônica como *videomaker*, compreendi a antropologia possível e que já me interessava para o presente trabalho. Inocentemente, o projeto de pesquisa para o doutorado previa, anos atrás, o uso de uma filmadora como recurso de exploração do campo de estudo, pois além de ser uma linguagem comum nas *raves* e porque tal instrumento parecia apropriado ao objeto de investigação: a experiência da interação diferenciada entre os participantes da *rave*. Porém, o disparar da

câmera, durante o trabalho de campo, modificou a dinâmica originária da pesquisa e requereu um posicionamento mais preciso.

No processo de pesquisa, contaminações e inversões inesperadas aconteceram. O texto passou a ser montado sob a inspiração de técnicas cinematográficas, e o ato de filmar deixou de ser apenas registro para se revelar um modo particular de tecer narrativa, que durante meu aprendizado, espelhou-se mais nos textos antropológicos do que em outros filmes.⁶ A pesquisa voltou-se, então, para a natureza social da representação e para as características e peculiaridades das linguagens, ou seja, as linguagens articuladas nas *raves* e pelas *raves*, as linguagens e retóricas articuladas pelo discurso antropológico, as eficácias de cada uma e as políticas que engendram.

Nessa tese, a ideia de montagem se mostrava pertinente, porém completamente esvaziada, se não fosse devidamente debatida, apreciada e singularizada. Por isso, cabem algumas pontuações sobre o assunto.

Montagem e imagem dialética

As justaposições de cores, imagens e tradições pelo festejar *rave* instigaram a pesquisa sobre a operação e os significados dessas montagens – como anotado no primeiro capítulo –, ao mesmo tempo, o texto antropológico, que relaciona fragmentos e cacos, também opera montagens.

George Marcus advogou, repetidamente, que a montagem pode criar um imaginário eficaz e visceral para a produção antropológica. No texto *The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage* (1994), Marcus orienta sua crítica à produção de textos antropológicos que não leva em consideração a construção da escrita (e a peculiaridade de outras mídias, como o filme) observando como a noção cinematográfica de montagem inspirou os experimentos contemporâneos de escrita etnográfica a pôr em xeque as convenções retóricas existentes por meio da exposição da artificialidade e da arbitrariedade das narrativas. Neste sentido, ele argumenta em favor da montagem diante investigações de campo multilocalizadas e cúmplices porque ela abre possibilidade para a construção de narrativas descontínuas, de multi-perspectivismo, ao proporcionar efeitos da simultaneidade, em nome da polifonia, da fragmentação e da reflexividade.

⁶ Discussões sobre o filme como discurso antropológico acontecem especialmente na área da Antropologia Visual. Para um mapeamento das principais questões sobre o assunto ver Peter Crawford (1995), Peter Loizos (1993) e Paul Hockings (1995).

Já em *Ethnography in/of the world system: the emerge of multi-sited ethonography* (1995), Marcus encontra uma aproximação possível entre o ofício do cenógrafo e o trabalho de campo antropológico. Criticando a ética e a política da relação tradicional da pesquisa de campo que gera os dados etnográficos, ele espera que a etnografia faça mais do que apenas a descrição e a interpretação distanciadas do campo complexo de engajamentos, mesmo que reflexivas. A aproximação de Marcus entre os ofícios do cenógrafo e do etnógrafo parece coincidir com a ligação entre teatro e teoria evocada por Dawsey. Em pauta estão as atividades que calculam o lugar olhado das coisas. Segundo Marcus, a cenografia e a etnografia guardariam semelhanças quanto: (a) a duração da prática de pesquisa de campo; (b) a produção de objetos e artefatos para a montagem, inclusive certa sensibilidade; (c) o sentimento claro de ética, função e propósito e (d) a criação de uma ficção no interior da realidade de atuação.

Para a presente pesquisa, a montagem é ainda especialmente apropriada para a “dialética do olhar”⁷ inerente à proposição de Benjamin. A montagem constitui o princípio de construção que suporta a preocupação benjaminiana de iluminar incongruências e planos em tensão.

O olhar dialético de Benjamin opera atento à construção de imagens que comportam idéias em conflito, irreconciliadas – a “imagem dialética” –, não fundidas em uma perspectiva harmonizadora. Sua proposta se contrapõe a outro possível uso da montagem, aquele “que cria a ilusão de fundir os elementos tão artisticamente que toda a evidência de incompatibilidade e contradição, e mesmo a evidência do artifício, é eliminada” (Buck-Morss, 2002: 97), como no documento falsificado.

Willi Bolle (2000) esclarece que Benjamin recorreu a modelos de montagem determinados – pois existem vários –, e elaborou técnicas específicas.

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do Dadaísmo, do Surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, jornal e cinema. Há também influência do Barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do Romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está

⁷ Expressão cunhada por Susan Buck-Morss (2002) para tratar do método e da perspectiva do trabalho de Walter Benjamin.

presente em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo. (Bolle, 2000:89)

Podemos dizer que Benjamin propõe a coleta de materiais, arrancados do *continuum* da história, para combiná-los em forma de choque na sutura do texto, ou fundi-los em superposição, a fim de construir “imagens dialéticas”.

Benjamin reivindica a implosão do *continuum* da história em favor de uma historiografia dialética, que abandona qualquer relação temporal entre presente e passado, propondo, em seu lugar, uma relação entre o ocorrido com o agora. “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”, pontua Benjamin (2006: 512, [N 7,7]). O foco de sua proposição é agir contra a ilusão de uma evolução positiva da história, isto é, contra a perspectiva de uma “progressão natural” como a construída pelo historicismo. “Quando os referentes históricos são chamados ‘naturais’, afirmando-os acriticamente e identificando o curso empírico de seu desenvolvimento com o progresso, o resultado é o mito”, comenta Buck-Morss (2002:100).

O teatro épico de Brecht fornece a Benjamin o conceito de montagem como ruptura das grandes narrativas do historicismo, interrupção do círculo hipnótico das encenações de massas. As técnicas brechtianas de montagem são descritas por Benjamin nas duas versões do ensaio *O que é o Teatro Épico? Um estudo sobre Brecht*, conforme aponta Bolle (2000), e também na conferência *O autor como produtor* (1994g). Todos os textos destacam as diferenças entre a proposta materialista dialética e a criticada teatralidade tradicional burguesa nos termos de: (a) ruptura vs. hipnose; (b) espanto vs. empatia; (c) arranjo experimental vs. esquemas prontos. Ao contrário da visão tradicional burguesa – e da “estética teatral do fascismo” –, Brecht não concebeu o teatro como espaço mágico criador de ilusões, mas como um laboratório para arranjos experimentais.

Implodir o *continuum* da história, desmontar o mito da história burguesa, sua naturalização nos termos de progresso evolutivo e prover fragmentos, “citações”, para serem montados “de modo agudo e cortante” são procedimentos metodológicos propostos por Benjamin.

James Clifford notou que procedimentos surrealistas de *collage* sempre estiveram presentes nos trabalhos etnográficos, mas que esses passam despercebidos quando a antropologia tende a se engajar na redução de incongruências.

Em todo curso introdutório de antropologia, e na maioria das etnografias, são produzidos momentos nos quais distintas realidades culturais são retiradas de seus contextos e submetidas a uma perturbadora proximidade. (Clifford, 2008: 167)

O momento de montagem surrealista na etnografia seria aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não-mediada com a mera incongruência. Embora reconheça apenas um único exemplo de “surrealismo puro” na etnografia, o livro *A África Fantasma*, de Michel Leiris, Clifford situa o projeto surrealista na antropologia como o campo de experimentações de escrita etnográfica desbravado por *Naven*, de Gregory Bateson – “um pioneiro de gênero inclassificável”, diz ele.

Diferentemente do humanismo antropológico, que parte do diferente no sentido de familiarizá-lo, uma prática surrealista na antropologia, segundo o autor, ataca o familiar provocando irrupção da alteridade, o inesperado. A etnografia mesclada com surrealismo tende a abandonar a dimensão descritiva empírica da antropologia, bem como a ideia de interpretação de culturas, e surge como teoria e prática da justaposição, como Clifford pontua.

Os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra: não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea. Escrever etnografias a partir do modelo *collage* seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo. (Clifford, 2008:168)

Pelo enfoque benjaminiano, a montagem é propositalmente choque; é a combinação de citações “de modo agudo e cortante” inspirada pelo cinema de Eisenstein. A montagem proposta por Eisenstein (2000:42) é a da colisão, que põe em conflito duas peças em oposição entre si, mas que se vale essencialmente da força da combinação de hieróglifos, na construção de uma escrita basicamente figurativa. Tal qual a cultura visual japonesa ensinou (inspirou) Eisenstein, cada hieróglifo, separadamente, corresponde a um objeto ou fato, mas com sua combinação “é obtida a representação de algo graficamente indescritível”, um conceito. (Eisenstein, 2002: 36)

Como definido pelo cineasta, o método ideográfico da montagem aplicado a uma austera combinação de símbolos antagônicos resultaria numa seca definição de conceitos abstratos e, expandido para o fluxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito imagístico (Eisenstein, 2000: 37). Um esplendor de efeito imagístico é

produzido pela montagem de citações em choque na sutura textual de Benjamin. Os ensaios-experimentos da Benjamin configuram “ensaios cinematográficos”, como sugeriu Bolle, ou seja, configuram uma espécie de especulação de imagens que se vale de um exame minucioso de imagens prenhes de história.

Assim como um filme pode ser recortado em seqüências e planos, também o ‘ensaio cinematográfico’ pode ser subdividido em seqüências de imagens com citações e comentários, montagens contrastivas e imagens dialéticas singulares. (Bolle, 2000, nota de rodapé 115: 74)

Apoiado nos procedimentos do cinema e do sonho (como as combinações surrealistas), Benjamin ainda recorre à justaposição para construir uma oscilação subjetiva da percepção que coloca em dúvida o trinômio alucinação, sonho e realidade, a fim de reproduzir o mecanismo do despertar, momento quando o indivíduo esfrega os olhos. Através do encavalamento de um plano sobre outro, torna-se possível expressar tanto a simultaneidade de percepções diferentes, quanto um processo cognitivo no limiar entre o inconsciente e o consciente. Por meio de imagens, num vaivém entre o consciente e o inconsciente, ou ainda, trazendo à tona “o saber ainda não consciente do passado” (citado em Bolle, 2000: 326), seria possível ler a mentalidade de uma época.

“Mas como o trabalho da memória conseguiria trazer à tona ‘o saber ainda não consciente do passado’?”, pergunta-se Bolle. O autor encontra a resposta de Benjamin para esta questão nos textos sobre Proust, a saber: pela operação tanto da rememoração (ato intencional) quanto da memória involuntária, seria possível arrancar da esfera do esquecimento um saber ainda inconsciente. De acordo com a perspectiva benjaminiana, a tensão construtiva entre o eu que recorda e o eu recordado é elemento decisivo para a consciência histórica do presente.

Confiando na conjugação de conteúdos do passado individual com os do passado coletivo, Benjamin interessa-se pela fusão dos materiais de recordação biográfica e social.⁸ No campo de tensão entre gêneros, autobiografia e historiografia, procura-se produzir quadros da cultura de uma determinada classe sócio-cultural.

Nessa pesquisa sobre as *raves*, o processo de recordar requer que a investigadora constitua uma “experiência coletiva” [*Erfahrung*] com o passado, isto é, exige a constituição de uma comunidade de vida e de discurso. Eis um desafio, de fato, já que o esquecimento a fragmentação da “experiência coletiva” [*Erfahrung*] em detrimento da “experiência vivida”

⁸ Sua produção, nessa direção, encontra-se especialmente em *Infância em Berlim por volta de 1900* (1995).

[*Erlebnis*] na modernidade, parece dizer respeito exatamente à ausência de memória e à deficiência de sentido. (Gagnebin, 1994)

Aproveito, então, a sugestão de Jeanne Marie Gagnebin quanto a possibilidade de reconstrução de uma *Erfahrung* ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, (...) frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconhecem a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privatividade da experiência vivida individual (*Erlebnis*). (Gagnebin, 1994: 9-10)

Experimento de uma dramaturgia brechtiana

Procurando o caminho da codificação do trabalho reflexivo na condução dessa tese, assumi os desafios de acolher as ambiguidades, reconhecer os paradoxos e não reduzir as contradições.

O método então adotado foi uma espécie de desvio: o desvio advindo da percepção do perigo de construir uma narrativa totalizante que encerra o assunto, o perigo de emudecer as vozes discordantes e explicar, em vez de levantar questões. Desvio cujo intento foi não sucumbir ao risco de oferecer uma contextualização externa ao ocorrido, em vez de sustentar a estranheza das outras vozes e de não perder de vista as contingências do intercâmbio. Logo, esse “desvio metodológico” volta-se muitas vezes para as margens, as brechas e as omissões. Sem necessariamente explicar, esse trabalho espera iluminar a experiência *rave* e da sociedade que a produziu, suas contradições e seu inacabamento.

Tateando tal caminho, experimento aqui a sugestão de uma antropologia não-dramática que se realiza pela tentativa de alterar as relações entre palco e público, texto e representação, direção e atores. Inspirando-se no teatro épico concebido por Brecht, seguindo os passos já trilhados por Benjamin, Dawsey e Taussig, procuro apresentar o festejar *rave* por uma antropologia consciente da sala de exposição que oferece.

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, (...) seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva

e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. (Benjamin, 2004: 81)

Através da alegoria do teatro épico, carrego a prática antropológica com a consciência de que ela é uma encenação que escolhe uma perspectiva específica de apresentação e que tem consequências políticas sobre as quais devemos nos responsabilizar. A aceitação de que os textos etnográficos são inescapavelmente alegóricos – ainda que não sejam apenas, ou predominantemente, alegorias – revela algumas das suas dimensões políticas e éticas, modifica e complexifica as formas com que eles podem ser escritos e lidos, pontua James Clifford (2008).

Inspirado em considerações de Victor Turner, Clifford caracteriza a escrita antropológica como performances que encenam “histórias poderosas”, míticas e de senso comum, proporcionando uma retórica e um enredo estruturado ao processo social. As etnografias simultaneamente descrevem acontecimentos culturais reais e fazem afirmações adicionais, morais, ideológicas e cosmológicas, pontua ele. E neste sentido, somos levados a reconhecer que “a escrita etnográfica é tanto alegórica no nível de seu conteúdo (o que diz sobre as culturas e suas histórias) quanto no de sua forma (as implicações de seu modo de textualização)” (Clifford, 2008: 63). Disso segue que a própria atividade da escrita etnográfica encena alegorias ocidentais, por vezes redentoras, que precisam ser percebidas e avaliadas em contraste com outros enredos possíveis.

Sendo o texto etnográfico inevitavelmente construção alegórica, é preciso estar atento às apropriações de modo mitologizante, como no historicismo criticado por Benjamin. Tal risco, no campo da antropologia, analisa Clifford, localiza-se principalmente nas representações que retratam o outro em um “presente etnográfico” (cf. Fabian, 2002) que, na verdade, é sempre passado. “Essa suspensão sincrônica efetivamente textualiza o outro e dá o sentido de uma realidade não em fluxo temporal, não no mesmo ambíguo e móvel presente *histórico* que inclui e situa o outro, o etnógrafo e o leitor”, comenta Clifford (2008:81). Ora, “o reconhecimento da alegoria requer que, como leitores e escritores de etnografias, lutemos para confrontar e assumir a responsabilidade sobre nossas sistemáticas construções sobre outros e sobre nós mesmos através do outros”, conclui Clifford (2008: 95-96).

Capítulo 4. *Fusion*

Encabeçado pelo inglês Shane e pelos brasileiros Daniel e Bambam, o núcleo *Fusion* reuniu mais de 50 pessoas na organização de *raves* que aconteceram no Estado de São Paulo entre os anos de 1997 e 1999. O grupo ficou famoso pelas inovações que implantou nas *raves* brasileiras da época: pista de *drum'n bass*, transporte coletivo, banheiros químicos, ambulância, apoio do Greenpeace, além da alegria de suas festas.

A forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo como pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

(Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*)

O videoclipe da música *Star Guitar* do Chemical Brothers é considerado uma obra de arte pela sua competência no uso de técnicas audiovisuais e dissolve qualquer discussão que diferencie arte e técnica. Sua arte é criada pela precisão técnica das composições.¹ Música computacional precisa e imagética digital perfeita concebem um deslocamento tântrico. Paisagens sonoras e visuais se fundem. Suas estéticas propositalmente coincidem para atingir o tátil e o emocional do espectador, que é capturado como passageiro de um trem eletrônico.

Chemical Brothers é nome da dupla inglesa de produtores de música eletrônica formada por Tom Rowlands e Ed Simons, reconhecida mundialmente pela competência na criação de faixas de *dance music*. O videoclipe foi dirigido por Michel Gondry, considerado um mestre da edição contemporânea.

Calculando a perspectiva visual da janela de um trem, o vídeo viaja por cenários ingleses digitalmente construídos: descampados, áreas industriais, túneis, estações. De forma surpreendente e fascinantemente os postes, casas, montanhas, rochas, árvores, pessoas, plataformas passam, ou mantêm-se no quadro, no tempo exato de cada um dos elementos específicos da música, traduzindo para o campo visual a textura musical de cada um deles. A grande brincadeira é conferir a coincidência entre elementos visuais e musicais. A poética da arte desta peça é sua eficácia sensual: seu ritmo apropriado, sua provocação em deslocar o corpo e conduzir a viagem sensorial.

¹ Sobre o assunto o antropólogo Alfred Gell (1999) afirma pontualmente que o poder dos objetos de arte deriva dos processos técnicos que eles objetivamente incorporam. Seria o próprio modo de construir um objeto de arte a fonte de poder que tais objetos teriam sobre nós. Eis que a tecnologia do encantamento e o encantamento da tecnologia seguem inseparáveis. Ver também Michael Taussig (1993).

O vídeo de *Star Guitar* foi concebido como uma partitura visual da música, que, por sua vez, valeu-se da técnica cinematográfica, refiro-me à montagem. Tecnologias próprias do século XX, o cinema e a música eletrônica desenvolveram-se de forma imbricada com alvo preciso na qualidade tátil que simultaneamente emerge e é fundante desse século: a cinestesia.

Já nos anos vinte do século passado, Walter Benjamin havia sugerido que a modernização, marcada por fluxos incontrolláveis de movimentos, signos e imagens, disponibilizando velocidades antes desconhecidas, moldaria um novo modo de experiência. Experiências perceptivas inéditas suscitadas pelos elevadores, as montanhas russas e o cinema, de fato, provocavam novas conceituações acerca dos sentidos. Esse parece ser o caso da ideia de propriocepção, cunhada em 1906 por Charles Scott Sherrington, e posteriormente denominada de cinestesia (Suquet, 2008). Eis que anotar como “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Benjamin, 1994:169) me parece uma tarefa própria da antropologia.

Assumindo essa tarefa, este ensaio se debruça sobre a peculiaridade da tecnologia e da estética da música eletrônica. O exercício antropológico é disparado pela proposta do etnomusicólogo John Blacking (1995), que nos convoca a considerar os contextos e as situações sociais de produção, audição e reprodução pelos quais as pessoas atribuem sentido musical para sons diversos, ou ainda, transformam “ruído” em “música”. Na mesma direção, Anthony Seeger (2004) também reivindicou que observemos como a música engaja e é engajada pelas práticas sociais.

No senso comum, ruído significa barulho, som e poluição indesejáveis. Na eletrônica, o ruído pode ser associado à percepção acústica de algum elemento na recepção fraca de um sinal, por exemplo, de um “chiado” ou “chuvisco”. No processamento de sinais, o ruído pode ser entendido como um sinal sem sentido, aleatório, sendo importante a relação entre “sinal” e “ruído” na comunicação. Já na teoria da informação, o ruído é considerado como portador de informação, ou seja, algo a ser levado em conta.

Para uma antropologia com enfoque benjaminiano, como propõe essa pesquisa, ruído são os elementos arredios que fogem à incorporação pelas grandes linhas de pesquisa, aquilo que fica esquecido ou ignorado no processo de construção de narrativas antropológicas já que parece incomodar as explicações mais totalizantes.

Música eletrônica

A intensidade com qual a música pode mover emocionalmente as pessoas há tempos é conhecida, porém a direção desse movimento depende das características musicais sensíveis e dos contextos de significação. No presente estudo, o foco é uma musicalidade peculiar, a música eletrônica, mais exatamente uma vertente bastante particular, ainda que muito popular mundialmente: a chamada *dance music*, ou seja, música para dançar, ou música de pista.

Vale pontuar que o universo da *dance music* abarca diversos gêneros – *break beat*, *trance*, *techno*, *drum'n'bass*, *house*, *dub*, etc. – que se subdividem em outros tantos estilos específicos – *hard techno*, *hard trance*, *full on*, *goa trance*, etc. Tais estilos são incessantemente inventados e nomeados ², mas conservam e compartilham o propósito explícito de agitar as pistas de dança.

A música eletrônica é, fundamentalmente, uma possibilidade tecnológica; refere-se a qualquer musicalidade criada ou modificada através de equipamentos eletrônicos, como sintetizador, gravador digital, computador e *software* de composição.

A história da música eletrônica encontrada na Wikipédia ³, por exemplo, considera a música eletrônica uma vertente da música erudita que ganhou princípios e tradição após a Segunda Guerra Mundial, especialmente com o trabalho de franceses com a música concreta e de alemães na *Elektronische Musik*, e que atualmente mantém ramificações tanto eruditas como populares. De acordo com essa enciclopédia livre, a música eletrônica haveria se tornado elemento da música popular através do *rock* e delimitado um gênero musical próprio, a *dance music*, a partir do auge de sucesso das discotecas, no final dos anos 1970.

Qualquer que seja a versão sobre a história da música eletrônica, é certo que as musicalidades criadas estão nitidamente correlacionadas com o desenvolvimento tecnológico de equipamentos, e também com certo modo de narrar e compor, intimamente ligado com práticas sociais que se instituíram no decorrer do século XX.

² Esse é um processo intenso de invenções e classificações musicais que se relaciona com a dinâmica identitária de agrupamentos urbanos. Sobre tal dinâmica ver Abreu (2005), Fontanari (2008), também Baldelli e Moutinho (2004).

³ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_eletr%C3%B4nica>. Acessado em 25 de maio de 2009. Vale lembrar que não é proposta dessa pesquisa discutir a veracidade de tal versão de história, apenas fazer uso da versão pública construída coletivamente no Wikipédia como “citação”. A Wikipédia é fonte que especialmente interessa a esse trabalho por apresentar uma versão atualizada do que idealmente é reconhecido e aceito (um senso comum) por todas as pessoas que tem acesso e fazem uso da Internet. Neste sentido assumimos a Wikipédia como uma fonte dinâmica de representações socioculturais públicas e válidas. Um recurso tecnológico para expressão e discussão de ideias, temáticas e versões que registra situacionalmente um tipo de consenso, ou algo próximo a disso, entre os interessados sobre o assunto. Tal como Geertz (1989a) nos lembra: a cultura é algo público.

Nem tanto pela popularidade crescente, mas especialmente pela peculiaridade histórica, torna-se pertinente investigar antropologicamente as práticas de produção, audição e reprodução da música eletrônica de pista.

“Desde o princípio, o principal da boa música de pista não era simplesmente te fazer mover, mas realmente mover você” ⁴ é o comentário elogioso de David Fricke à dupla Tom e Ed, pontuando essa questão no encarte do DVD *The Chemical Brothers Singles 93-03* (Virgin Records Limited, 2003). Deslocamentos sensuais para viagens cinestésicas.

Pedro Ferreira (2006) abordou a eficácia de mobilização da música de pista através de sua capacidade de concretizar aquilo que considerou como um transe exclusivo da sociedade tecnológica. O autor mostrou que os *djs* trabalham particularmente com três parâmetros técnicos que produzem efeitos fisiológicos próximos às “técnicas de êxtase xamânico”. Seriam eles:

(1) efeitos da altíssima *intensidade* (decibéis - dB) do som eletronicamente amplificado, conduzidos pela experiência de imersão corporal em um ambiente vibratório;

(2) efeitos de diferentes *faixas de frequências* (hertz- Hz) quando produzidas em altíssimo volume, identificados pela experiência de diferenciação entre sons que colidem com o corpo (como as faixas agudas, usadas pelos morcegos) ou penetram ele (como as graves);

(3) efeitos de *velocidades* (batidas por minuto - BPM) do tempo musical controlado por metrônomo, caracterizados pela sincronização de ritmos infra e inter-corporais. ⁵

Ferreira considera que a eficácia da “máquina de transe” em questão se dá pela formação de um sistema de ressonância no qual os corpos dos dançantes não são passivos, não são apenas vibrados, mas também vibram pela dança e acabam por concretizar um “corpo coletivo sonoro-motor”. Embora admita ser indispensável “certa disponibilidade” dos participantes para que a sinergia som-movimento se alastre para todo o público, o autor não considera que tal disponibilidade se dê em virtude dos efeitos dos psicoativos ingeridos na ocasião dos eventos. Foi perspicaz em considerar tal “máquina” composta por corpos e tecnologias, mas não chegou a dar conta da organicidade desses corpos dançantes.

⁴ Tradução minha. No original: “To Tom and Ed, from the beginning, the point of great dance music was not simply to make you move, but to truly move you.”

⁵ Produtores de música eletrônica usam a velocidade das batidas por minuto média do coração humano como ferramenta para compor algumas músicas ou trechos. Sobre a mudança de músicas antes medidas por RPM (repetição por minuto) para BPM (batidas por minuto), Luís comentou numa entrevista realizada em janeiro de 2011: “[p]orque você começa a... você começa a criar o ouvido para... escutar de forma diferente. Você está acostumado com rotações por minuto, não batimentos por minuto. E seu coração... você começa a ouvir mais o seu coração”.

Desviando-se da perspectiva de observação das situações de produção e audição da música eletrônica de pista que se posiciona à partir das preocupações dos *djs*, esta pesquisa convida para o cálculo de outro lugar olhado e ouvido da coisa: o engajamento dos dançantes na pista de dança. Neste sentido, este trabalho trata de corpos com vísceras, coração e pulmão. Trata de corpos compostos por sistemas nervosos. Corpos cheios de órgãos vivos e pulsantes, tal como descrito e sentido por Tara Mc Call (citada em Gerard 2004:168) sobre sua experimentação da música de pista:

A música troveja através de minha carne, as notas rodam com minhas veias. DJs rodopiam suas escrituras com eloquência, deleite e segurança. O grave chocalha meu pulmão e bate em uníssono com meu coração. Se eu fecho meus olhos, posso ver minha carne derreter e minha alma ascender entre os espaços do som.⁶

Corpos que não apenas recebem, mas produzem sensações, emoções, significados. Corpos que respiram, pulsam. Corpos que são instrumentos primários de conhecimento, como Marcel Mauss (2003) os concebeu.

Neste trabalho, trato de muitos corpos que aprenderam a se deixar afetar pela música eletrônica de pista depois de ocasionalmente consumirem *ecstasy*. Informação pertinente do meu trabalho de campo, a combinação entre música eletrônica e *ecstasy* surge como um silenciamento, que faz ruído, em muitos dos trabalhos acadêmicos sobre o assunto.

Irmandade química

“Aprendi a ouvir e gostar de música eletrônica depois que tomei um *ecstasy*; antes a música era como barulho, incomodava.” Esta é minha história, dado que frequentei e organizei *raves* na década de 90 no Brasil, e é também a história de muitas outras pessoas.

Silvia (30 anos em 2004, frequentou *raves* entre 2002 e 2006), sobre quando experimentou um *ecstasy*: “foi a primeira vez que eu senti a música eletrônica tocar em mim, o som era maravilhoso, era *house*, (...) a música antes era insuportável”.

Depois de vivenciar alguma(s) vez(es) a experiência do *ecstasy*, muitas pessoas dizem nem precisar tomá-lo para “entrarem no espírito” da música. Luíza (22 anos em 2005,

⁶ Tradução minha. No original: “*The music thunders through my flesh, the notes swim within my veins. DJs spin their scriptures with eloquence, zest and assurance. The bass rattles my lungs and beats in unison with my heart. If I close my eyes I can watch my flesh melt away and my soul rise between the spaces of sound.*”

frequentadora de *raves* desde 2000), conta que quando vai a *raves* pela manhã, por volta das 11 horas do domingo, muitas vezes apenas bebe uma cerveja e vai dançar na pista, pois logo ela “surpreendentemente” se sente como se tivesse tomado um *ecstasy*. “É como se o corpo tivesse uma memória que a música ativa”, complementa.

Contando a história do início da prática *clubbing* no Brasil, o jornalista e *dj* Camilo Rocha, escreveu:

Pastilhas de *ecstasy* pipocavam aqui e ali. Era uma droga até então pouco conhecida e que até 1995 ainda era legal nos EUA. Seu principal componente era a metanfetamina MDMA. De uma hora para outra, muitos passaram a tomar. É fácil de entender por quê. Quem usava ficava sempre sorrindo, abraçando os outros e depois falava em ‘sentir a música melhor’, ‘desencanar das paranóias’, ‘quebrar as barreiras entre as pessoas’ e ‘uma vontade de dançar e imergir no som’. (Rocha, 2003: 22)

O próprio emblema da geração *clubber* dos anos 90, símbolo do *acid house*, o *smiley* – resgatado da cena psicodélica dos anos 70, mas reativado –, faz alusão ao *ecstasy*. Tal como caracterizou Rocha: “um comprimido sorridente com olhos arregalados”.

Imagem 8. Fotografias de comprimidos de *ecstasy* com inscrição do emblema *smiley*⁷

Talvez não seja por acaso que um dos conjuntos mais competentes de produtores de música eletrônica de pista chame-se Chemical Brothers. A irmandade estabelecida nas pistas de *dance music* também tem laços numa consanguinidade química, mesmo que não sejam os únicos, nem talvez os mais importantes.

⁷ Disponível em: <http://www.erowid.org/chemicals/mdma/mdma_images_gallery6.shtml>. Acessado em: 20 de agosto de 2009.

Quando bala era pastilha

No decorrer de mais de dez anos de *rave* e *clubbing* no Brasil, a “pastilha” (gíria para se referir ao *ecstasy*), festejada descoberta dos anos 1990, passou a ser chamada de “bala”, nos anos 2000. Atualmente, o *ecstasy* não é mais o psicoativo preferido de todos os frequentadores das *raves*; alguns dizem gostar mais do LSD, o “ácido”, porém são raros os casos de quem nunca experimentou um *ecstasy*.

Importa registrar que há dois períodos diferentes no consumo dessas substâncias: (1) os anos 90 do século XX, quando aqueles que ouviam e dançavam música eletrônica no Brasil representavam um restrito agrupamento que se formava geralmente nas *raves*, quando o *ecstasy* foi conhecido como a “droga do amor”; e (2) a primeira década do século XXI, quando o *ecstasy* passou a ser chamado de “droga recreativa”, e a maioria dos diferentes agrupamentos de jovens urbanos passou a organizar suas “baladas” noturnas com trilhas de músicas eletrônicas.

Há diferenças fundamentais entre as esporádicas *raves* ilegais de meados dos anos 1990, consideradas festas *underground*, e os grandes eventos regulares de final de semana que chegam a reunir quinze mil pessoas e oferecem equipamentos de parques de diversões. No Brasil, eventos como estes últimos já não são nem mais chamados de *raves*; num movimento em prol de sua legalização, preferem a denominação “festas *open air*”, com o que pretendem ficar descolados da imagem de território permissivo ao consumo e ao tráfico de “drogas”.

Talvez algo da potência de abertura para o outro e para a empatia provocada pela “droga do amor” tenha ficado em segundo plano nos anos 2000, alguma utopia talvez tenha sido perdida ali. No entanto, outro dos reconhecidos efeitos do *ecstasy* é ainda descrito na mesma direção: o efeito da ampliação da possibilidade de sentir a música eletrônica no corpo.

Lia, em dezembro de 2010, com 23 anos, falou sobre sua primeira experiência com *ecstasy* aos 18 anos, num cruzeiro de carnaval com os amigos: “entrando na faculdade aquele momento de mudança, e novas pessoas, e novos mundos, novos ares, deu que no carnaval de 2006 eu fui pra um cruzeiro” que “tocava axé e *funk* durante o dia e à noite era só eletrônico. E eu achava que eu estava no fim do mundo, porque para mim, escutar eletrônico era o fim do mundo”. Mas no final de uma semana de festa:

(...) no final do cruzeiro a gente pegou uma das festas do cruzeiro que era de música eletrônica, e foi a primeira vez que eu experimentei o *ecstasy*. E foi incrível, assim, foi incrível (...) e a música, naquele dia, música eletrônica mesmo, ela ganhou um outro

sentido. Eu conseguia sentir o *beat*, o pulsar da música eletrônica junto comigo. (...) Então a percepção musical, ela fica mais aguçada, a percepção sensorial fica mais aguçada, a percepção do todo fica mais aguçada. E foi nessa história que eu entrei. Claro que cada um tem uma experiência e uma opinião, e senti de um jeito ou senti de outro. Isso foi o jeito que eu senti. E... o que eu comecei a sentir assim, eh... da primeira vez foi essa... essa história de sentir o ritmo, um outro ritmo dentro do meu corpo, um outro pulsar, que era o pulsar eletrônico.

“*Extra flavour*” era legenda para a imagem de uma cápsula colorida estampada na camiseta vestida por um jovem numa *rave* com quem me deparei em 2003, durante meu trabalho de campo.

Sob efeito do *ecstasy*, é possível sentir a própria respiração e as batidas do coração. A visão é alterada, mas apenas levemente; as cores se tornam um pouco mais vivas; os contornos das formas parecem mais harmônicos, mas não há distorções significativas. O paladar também é aguçado, torna-se gostoso sentir a leve doçura da água e das frutas. Ninguém se arrisca a ingerir alimentos de gosto muito forte, pois esses podem ser agressivos, dada a sensibilização do momento. Mais agradável do que o gosto da água, é a sensação da matéria da água enquanto na boca e, depois, escorrendo pela garganta, pois o sentido mais alterado pelo *ecstasy* parece ser o tato. As sensações táteis do corpo (internas e externas) são agradáveis e prazerosas: movimentações, toques, pulsações, temperaturas. É a dança, então, a atividade que melhor possibilita e ativa essas experimentações sensoriais.

Mais apropriado do que dizer que se ouve música eletrônica, é dizer que se sente a música eletrônica.

A cada virada [da música], parecia estar em outra dimensão uma sensação plena de bem estar misturada com momentos de ARREPIO e CHORO. Olhava para o céu azul e agradecia à boa força que me proporcionou esse momento único em minha vida. Era como se a música ouvida fizesse cócegas em meu cérebro. Compartilho o momento com outras pessoas ao meu lado que estavam sentindo a mesma boa e mágica sensação.⁸

O trecho acima é depoimento espontâneo sobre a *rave* do final de semana, assinado por M-HIPNOTIC, anexado ao sítio *Rave On* da Internet.

⁸ Disponível em: < <http://www.zuvuya.net/sites/raveon> >. Acessado em: 1 de junho de 2005.

Talvez a peculiaridade do *ecstasy*, ainda valorizada nos anos 2000, esteja na intensificação tanto da sinestesia – com “S” –, quanto da cinestesia – com “C”. O *Dicionário de Língua Portuguesa Larousse Cultural* (1999:830) aponta algumas diferenças:

Sinestesia (gre. *syn*, junto + *aisthesis*, sensação) 1. [psic.] experiência subjetiva na qual percepções que pertencem a uma modalidade sensorial são regularmente acompanhadas de sensações que pertencem a uma outra modalidade, sem que esta última seja estimulada.

É sobre esse tipo de experiência que Walter Benjamin trata em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) quando nota que o cinema, através da visão, atinge o tátil do espectador.

Quanto à definição de cinestesia (com “C”), o mesmo dicionário deixa a desejar. Na sua página 230 encontramos a seguinte definição: “[c]inestesia. 1. conjunto de percepções pelas quais se percebem os movimentos musculares – 2. percepção consciente da posição e dos movimentos das diferentes partes do corpo”. O trabalho de Anne Suquet nos ajuda a compreender melhor o conceito. A autora trata toda a experimentação da dança e do corpo poético do século XX como incitada essencialmente pela eclosão de um sexto sentido na virada do século: a cinestesia. Suquet nota que expressões da dança contemporânea surgiram como experimentações sobre a natureza da visão e do movimento de uma época. Percepção e mobilidade intimamente ligadas.

Em 1906, o inglês Charles Scott Sherrington, um dos pais fundadores da neurofisiologia, reúne, sob o termo ‘propriocepção’, o conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’. Muito complexo, ele traça informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos. (Suquet, 2008: 515-16)

A diferença e a relação entre cinestesia e sinestesia parecem interessantes para pensar algumas das peculiaridades da experiência das pistas de *dance music*, bem como para traçar algumas das relações entre os consumos da música eletrônica e do *ecstasy*. Contudo, vale ressaltar que é a prática da dança que ativa a conexão e a memória dessa conexão entre os elementos. Essa é a particularidade de fruição da música de pista: um conjunto de interações, afetos e prazeres vivenciados pela dança.

A dança expande sua afinidade com a música pela permissão de constituir uma relação sensual cada vez mais profunda com ela. Também a dança é coletiva, e compartilhar a música de pista intensifica o modo pelo qual ela afeta cada um dos dançantes, tal como a presença da música altera o modo pelo qual as pessoas se relacionam umas com as outras.

Essa interação musical-sensual entre pessoas no ambiente das pistas é a brincadeira *clubbing* desejada nos *clubs* e festejada nas *raves*.

Clubbing

Morgan Gerard (2004) considera *clubs* e *raves* como espaços de constituição de eventos liminares, no sentido que Victor Turner atribui ao conceito. A liminaridade das pistas de dança se realiza processualmente, pela intensificação de interações e comunicações, é construída socialmente.

Construída de gravação a gravação, de interação a interação, a liminaridade é apresentada e promovida como uma experiência transformacional realizada através da música e da dança. (Gerard, 2004:174)⁹

Nesse processo, o autor considera a combinação de dois pares de “técnicas de liminaridade” usadas pelos *djs* em gravações preliminares e durante evento: filtro e *looping*, equalização e mixagem.

O filtro e o *looping* combinados produzem expectativa e excitação na platéia, permitindo aos presentes na pista uma reflexão sobre suas posições nesse espaço e uma chamada dos demais para a participação na dança. Já a equalização, uma manipulação das frequências das gravações, e a mixagem, que trata da passagem entre faixas, afetam o senso de

⁹ Tradução minha. No original: “*Occurring record by record and interaction by interaction, liminality is presented and promoted as a transformational experience realized through music and dance.*”

tempo transmitido pela música, criando, assim, um código bem entendido pelos dançantes, através do qual o *dj* atende, ou surpreende, a lógica rítmica do momento.

Em momentos de suspensão da música, ou da frequência do grave, Gerard observa que uma moça deixa de dançar, fita o *dj*; meio sem saber o que fazer, ela fica, por assim dizer, à espera de novas instruções. Enquanto isso, outra moça – provavelmente mais familiarizada com essa linguagem musical – apenas respira e volta a dançar no momento exato que o *dj* reintroduz o grave pela mixagem. O código acionado foi o de que os silêncios também compõem a música de pista e atendem a um tempo previsível, pois o ritmo não é suspenso.

Ferreira (2006) também traz considerações oportunas quanto à comunicação corpórea nas pistas de música eletrônica. Para o autor, o *beat* da música – sua batida constante – sugere um movimento rítmico regular do corpo dançante, que se combina com movimentos nas articulações corporais que correspondem ao *break* da música, isto é, pelas quebras propiciadas pela diferenciação de elementos musicais. A dança nas pistas de música eletrônica seria, então, um jogo corporal de correspondência com tais sinais sonoros, que, dependendo da habilidade e do conhecimento do dançarino, resultaria em danças mais ou menos elaboradas. Essas considerações, ainda que bastante pertinentes, não explicam e tampouco dão conta da conexão coletiva entre os dançantes que é construída nas pistas de música eletrônica.

A mixagem, conforme pontua Gerard, caracteriza um momento peculiarmente liminar, período de ambiguidade, tanto para *djs* como para dançantes. No momento de transição entre uma faixa e outra de música corre-se o risco de interromper o fluxo que progressivamente envolve a todos no compartilhamento de uma sintonia sensual coletiva – Gerard fala em “imersão coletiva”. Há risco do *dj* quebrar a estrutura rítmica e despertar o dançante para consciência de si mesmo e da situação, o que seria considerado uma falta de competência. Há várias gírias para as falhas de mixagem que comprometem a fluidez entre duas gravações separadas, resultando uma quebra rítmica indesejada, um descompasso. No Brasil, a gíria mais usada é “sambar”; em inglês, uma das expressões usadas é *trainwrecking* (Gerard, 2004: 177), que pode ser referida à destruição de um trem, ou seja, do veículo que nos move.

Enfim, seria a *dance music* uma narrativa cíclica de mixagem após mixagem que levaria dançantes e *dj* constituírem estados de imersão coletiva, com alguns picos de euforia – *peaks*, em inglês mesmo, e “bombaço” são as gírias usadas para tais momentos.

Bruno (31 anos em 2005) comentou que um bom *dj* é aquele que consegue não apenas chamar os participantes da festa para a pista, mas também “manter em suspensão a euforia sem esgotar os ânimos”. Ora, a festa é longa, e quanto mais longa, maior a possibilidade de ser trilhada coletivamente, de ser construído seu espaço de compartilhada imersão.

Kai Fikentscher (2000) assemelha a atividade dos *djs* a de “arquitetos de paisagens sonoras”, e Jackson (2005), evocando a natureza sensorial da música eletrônica de pista, caracteriza-as como “paisagens sensuais”. Aproveitando, ainda, a lembrança de Ferreira sobre ser “pista” [de dança] e “faixa” [de música] ideias alusivas a auto-estradas, penso ser possível definir a execução da música de pista como uma operação de sucessão de paisagens sonoras num sentido bastante cinemático: uma viagem, um percurso, uma história, que se deseja coletiva. A execução da música eletrônica de pista – que pode ser recortada pela duração do *set* de um *dj* ou considerar o *line-up* de uma festa inteira – é entendida, então, como a montagem de referências musicais para uma experiência sinestésica [e cinestésica] coletiva, a construção de uma viagem que atravessa sucessivas “paisagens sensuais” compartilhadas pelos dançantes.

A execução da música eletrônica de pista mais se aproxima da experiência do cinema do que de um espaço musical que, conforme caracterizado por Adorno (2011), permitiria reflexão.¹⁰ Uma vez na pista, ou “pegamos carona”, ou somos “atropelados” pela *dance music*, já que é muito difícil ficar à parte.

As técnicas e a imaginação cinematográficas alimentam o modo de compor da música eletrônica. Mixagem é montagem, e quando a mixagem “samba” os presentes percebem a colisão entre faixas. Este efeito de despertar incomoda aqueles que querem imergir no fluxo de uma viagem fantasticamente sensorial. O *dj* não deve interromper os dançantes em estado de absorção na audição do corpo. Audição é o termo que usado na prática da dança contemporânea para a percepção tátil dos movimentos internos do corpo, uma cinestesia descoberta.

Vêm-me à mente os momentos de suspensão da música ou do grave durante a execução da música de pista. Momentos de suspensão que pontuam. Momentos de silêncio que as pessoas preenchem com o diálogo da troca de olhares e sorrisos. Os silêncios usados na execução da música de pista são código preciso, uma espécie de sirene para um pequeno despertar, que não chega a acordar o viajante, apenas convidá-lo a abrir os olhos e lembrar que a viagem é coletiva. Abrir os olhos para olhar no entorno os outros participantes, reconhecê-los. De fato, nos momentos de silêncio da música de pista, especialmente em *raves*, as pessoas espreguiçam, olham-se sorrindo, como que dizendo que compreendem e compartilham a brincadeira *clubbing*.

¹⁰ Vale pontuar também que além de manipular as velocidades e combinações entre o *beat* e o *break* das músicas, os *djs* também valem-se da remixagem de composições ou trechos de músicas numa operação que, por vezes, sugere a abertura do inconsciente auditivo social. Sobre o desenvolvimento da ideia benjaminiana de abertura do inconsciente óptico pelo cinema, então estendida ao universo da reprodução musical, ver Schouten & Cirino (2005).

Na pista de dança todos dançam com todos e os limites das rodas de amigos que chegaram juntos na festa tornam-se tênues ou desaparecem. A dança é uma técnica do corpo que dá acesso a determinados estados emocionais, como sugere Marcel Mauss (2003)¹¹, mas além de ser uma técnica intra-corpórea, é, ao mesmo tempo, inter-corpórea. Nesse sentido, a dança grupal é como um jogo, uma comunicação entre corpos; estabelece uma interação sensual entre as pessoas. Na *rave*, os corpos dançantes mudam de direção várias vezes a fim de se voltarem a outros lados; as pessoas olham-se nos olhos reconhecendo-se. Por vezes troca-se um olhar com alguém distante que está do outro lado da pista, às vezes, olha-se para o *dj* confirmando a “conexão coletiva”.

As respostas corporais exatas, de suspensão e do retorno da dança, da troca de olhares e sorrisos, constituem uma conexão entre os dançantes que compartilham a mesma brincadeira de “materialização da música pela dança” (Rouget, 1985). Uma brincadeira mimética.

Os momentos de passagem das mixagens que engajam os presentes são precisamente aqueles em que observo e reconheço os dançantes se entreolhando, de jeito rápido, é verdade, porém de forma penetrante, uma comunicação fugaz, mas precisa, capaz de expressar toda a movimentação cinestésica que pode ser acessada na situação. Essa é a cinestesia possível pela ingestão do *ecstasy*.

Ecstasy, um elo importante na execução da tarefa da música eletrônica em “fazer do gigantesco aparelho técnico de nosso tempo o objeto das inervações humanas” (Benjamin, 1994: 174).

Dóceis corpos imobilizados

Atingido pelo *continuum* da fragmentação, da alteração de velocidades e direções, o homem moderno é, historicamente, o corpo-campo da aplicação de disciplinas, conforme analisa Foucault (1994). Corpos dóceis são também corpos contidos, que se movem pelo estritamente útil, por gestos esquadrihados e eficazes. Corpos dóceis são também corpos imobilizados, que precisam buscar em suas profundezas forças contra a imobilização política.

Homens e mulheres parados em frente das esteiras das linhas de produção, sentados frente a seus computadores, nos assentos dos automóveis, nas carteiras das salas de aulas, nas cadeiras dos cinemas e nas poltronas em frente da televisão, experimentam as velocidades de nossa época especialmente através da percepção visual do movimento.

¹¹ No texto *As Técnicas do Corpo*, Mauss reconhece a educação emocional operada por técnicas corporais especialmente através do exemplo da “educação do sangue-frio”. Reconhece ainda que “no fundo de todos os nossos estados místicos há técnicas corporais” (2003: 422).

Na vida contemporânea da cidade deslocamo-nos muito, mas geralmente nos movemos com o uso de máquinas, e, nelas, geralmente estamos sentados. Sentados, nos movimentamos em ônibus, automóveis, metros, aviões, e também nos aparelhos das academias. A cadeira poderia ser eleita a parceira indispensável da maioria das atividades da vida urbana do século XX (e do começo do XXI).¹²

Talvez a imagem da esteira eletrônica das academias seja emblemática. Nela, movemos nossos corpos no ritmo programado nas máquinas; na esteira, andamos sem sair do lugar. Viajamos em alta velocidade para tempos e lugares incríveis sentados nas salas de cinema, ou nas poltronas privadas em frente da televisão. De corpo parado somos movidos.

Toda essa movimentação não faz barulho? Todas essas máquinas não produzem nenhum som?

A musicalidade própria do movimento moderno tem muito do barulho das máquinas. Máquinas de velocidade, máquinas de deslocamentos, máquinas de reprodução, máquinas de amplificação. Somando elementos continuamente – automóveis, motores, bombas, amplificadores, eletrodomésticos –, nossas metrópoles atingem altos níveis do que é denominada poluição sonora.

A poluição sonora de nossas cidades torna-se elemento de intoxicação que possibilita a transcendência nas *raves*. Não apenas a música eletrônica é necessariamente produzida por máquinas¹³, mas também reproduz e imita o som de máquinas, dimensão que Ferreira (2006) denominou “estética maquínica”. Serras elétricas, baterias eletrônicas, sirenes, campainhas, ruídos de motores são unidades musicais que, então rearranjadas (num compasso tão exato que só a máquina pode montar e reproduzir), deslocam o familiar para a abertura de possibilidades de movimentos extraordinários. Zen Machine e Wrecked Machine são nomes de *djs* de *raves*.

O ruído das máquinas – paisagem sonora das cidades do século XX e pontuação da velocidade dos movimentos do trabalho urbano – é subvertido para ser dançado, torna-se música da festa, tempo alegre (e livre) dos finais de semana. Embora subvertido, o som da

¹² Entre março e junho de 2008, o artista australiano Hans Schabu montou uma instalação exclusivamente com cadeiras (416 cadeiras) no Barbican Art Gallery, em Londres, a fim de provocar a reflexão sobre a incorporação das diversas atividades urbanas e de nosso trânsito pelo espaço público. A instalação, que dramaticamente arranjava todas as cadeiras a 90 graus do chão na parede de um corredor curvo, desfilando conjuntos de fileiras de cadeiras de formatos diferentes (poltronas de ônibus, de salas de aulas, de auditórios, etc.), foi descrita pelos curadores como uma forma de “arqueologia de nosso modo de vida”.

¹³ O Caderno Especial do jornal *Folha de S. Paulo*, de 6 de abril de 1997, intitulado “Tecno, o futuro acelerado” caracteriza a música eletrônica, que então era ouvida em *raves*, nos seguintes termos: “Música física como o rock, o tecno se diferencia deste ao dispensar instrumentos tradicionais e utilizar exclusivamente máquinas digitais para criar ‘soundscapes’ sintéticas. ‘Samplers’, computadores, baterias eletrônicas e ‘gadgets’ digitais são os instrumentos utilizados por músicas que pretendem estar compondo a trilha sonora do futuro.”

máquina ainda dita o ritmo: tempo do trabalho e tempo de diversão na sociedade tecnológica. Não se trata necessariamente de servidão, já que pode ser diálogo.

Se por lado a aparelhagem técnica do nosso tempo pode ser instrumento de dominação, quando se oferece para o culto, por outro lado, a arte tecnológica pode, como propõe Benjamin, liquidar o valor cultural e aurático, romper com a mitificação e contribuir para o autoconhecimento e a emancipação do público. Eis a diferença fundamental entre o que Benjamin chama de “primeira técnica” e “segunda técnica”. Conforme comenta Bolle (2000: 222), citando Benjamin: “entre a primeira e a segunda técnica trava-se ‘a luta histórica universal’”.

Atento às possibilidades abertas pelo cinema, Walter Benjamin considera que a arte cinematográfica não visa somente uma dominação das leis da técnica, às quais o homem se subordina e que acabam por subjugar-lo – o que chama de “primeira técnica” -, sua tarefa é maior:

Entre as funções sociais do cinema a mais importante é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. (Benjamin, citado em Bolle, 2000: 225)

Operando na esfera da “segunda técnica”, ou ainda, da “técnica emancipada”, o cinema, graças a sua qualidade lúdica e reflexiva, sugere ao homem caminhar em direção a um relacionamento harmonioso com a técnica e a natureza. (Bolle, 2000: 225)

Benjamin considera que a função social do cinema consiste em “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por uma aparelhagem técnica cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”. (Benjamin citado em Bolle, 2000: 224)

Não estaria o *clubbing*, próximo da experiência cinematográfica, facilitando a adaptação do homem ao mundo da máquina? Ou ainda, dos equipamentos eletrônicos que se multiplicam desde a metade do século XX?

Nina, em janeiro de 2011, sobre as *raves* brasileiras que frequentou nos anos 1990 lembra:

Para mim a música eletrônica... a referência que eu tinha é que ela vinha da música industrial, né? Que ela veio a partir do momento que os equipamentos eletrônicos começaram a fazer barulho, e então o [?] e o Kraftwerk começaram a sintetizar esses barulhos. Eu lembro até uma vez no posto de gasolina, eu e o Marcelo, a bomba de gasolina, ‘iãuiãuiãu’... rodando. O Marcelo: ‘Nina, vem aqui’ [bate o pé e faz gestos de

dança]... e dançando com a música [risos] na bomba de gasolina. Depois a gente foi pagar, a registradora fazia ‘paw uip’... ‘i tawtaw’... ‘i tawtaw’... e a gente falou... ‘Marcelo... tira a gente daqui, senão a gente vai começar a dançar no meio do Seven Eleven’.

Nina ainda comenta: “uma pessoa que não passou por este tipo de experiência [da *rave*], ela não vai... achar louco o barulho dessa impressora”. Sob efeito do *ecstasy*, o ruído da aparelhagem industrial de nossas cidades torna-se hipnótico, operando um transe [*trance*] que incorpora definitivamente o som tecnológico [*techno*] ao sistema nervoso dos cidadãos como um ritmo orgânico. Através do “delírio” *rave* a tecnologia pode ser festejada como uma “paixão aguda” no início do século XXI.¹⁴

Segue trecho de uma conversa gravada em dezembro de 2010 com um amigo do núcleo *Fusion* que também discoteca.

(ele): (...) o *techno* é hipnótico também, é uma repetição de *loopings*, às vezes, uma repetição de timbre. O som de *house* é completamente hipnótico e com barulhinhos que ficam por horas e se você... ué, música da yoga: o OM, não tem batida nenhuma é uma repetição, é um mantra. Às vezes no rock, você está ouvindo e entra num estado bacana, de euforia, êxtase, não sei como é que chama.

(eu): Você já sentiu esse transe ou um tipo de êxtase numa pista de dança?

(ele): Sem drogas?

(eu): Ou com drogas, porque a balada tem a droga, né!?

(ele): Já senti várias vezes, de fechar o olho, de ficar dançando meu, quantas vezes! Na quinta-feira eu vi o Mark [*dj*] e não tem nada de *trance*, é *drum’n bass*. Eu e o Thiago, a gente fechava os olhos e ficava na caixa [de som], ouvia o grave tremendo e adorava, ficava três horas seguidas, saía suado. Nossa! Agora eu posso ir pra casa dormir. É isso, eu dançava sem nem me preocupar.

(eu): E a música bate no peito.

¹⁴ “Delírio” e “paixão aguda” são traduções possíveis para a palavra inglesa *rave*.

(ele): E não toma nada, só cerveja e fica lá dançando e era uma loucura! Um *drum'n bass* bem mixado, bem feito, e cada vez uma novidade que ele punha na mixagem, no jeito de tocar, e a gente ficava lá horas dançando mesmo, de suar.

(eu): É uma espécie de transe, não é?

(ele): Eu acho, você entra.

(eu): Se a música nos convida pra outros universos emocionais e a experimentar o mundo, (...) [seria] uma potência da música de vários gêneros. O que teria de específico neste transe do *techno*, ou no lance da música eletrônica, mesmo?

(ele): Eu acho que é o lance da máquina mesmo, da repetição, do ruído se transformar em música, é um negócio que vira britadeira. Às vezes, eu ouço sei lá, trinta segundos da música e nossa! No quinto minuto eu compreendi todas as batidinhas da música, os elementos, e aquilo virou um ritmo, uma música toda sem compasso, não sei. Você ouve aquilo de cara, você dá uma estranhada, daí com o tempo você fala 'nossa é isso!' Daí, entra outro barulhinho e... nossa agora eu estou entendendo! Eu acho que é isso, uma repetição. Alarme de carro, outro dia disparou, daí os caras já estavam batendo na bateria [instrumento musical] com ritmo de alarme. Eles falavam: 'E esse *trance*?!', estava engraçado porque era parecido mesmo, é uma repetição.

Macalé, que também discoteca, chega mesmo a relacionar a cadência da música eletrônica com o paladar da sociedade que a produz. Diz ele:

A gente fala de transe... ou da cultura de... de dançar e entrar em transe, isso é... isso é tão antigo e tão primitivo... Em toda sociedade tribal... precisa ter isso e encontrar uma maneira de manifestar um ritmo, **uma cadência que tenha a ver com aquela cultura e aquele paladar.** (entrevista de dezembro de 2010, *grifo meu*)

Capítulo 5. *Xxxperience*

Uma das mais atuantes e antigas *raves* brasileiras, a *Xxxperience* em 2006 completou 10 anos reunindo 30 mil pessoas numa fazenda em Itu (SP). Já em 2009, a *Xxxperience* comemorou sua 100^a edição atraindo cerca de 25 mil pessoas para um evento que promoveu mais de 40 apresentações de *djs*, quatro pistas de dança, “neutralização de emissão de carbono”, parque de diversões com montanhas-russas diversas. “Uma ilha de muita alegria, muito amor e muita música!”, conforme a filipeta promocional.

Senhores e servos da metáfora e da memória, conhecemos, criamos e queremos muito mais dimensões da vida e das experiências do ser e do mundo a que a vida sem o ritual nos obriga.

(Carlos Rodrigues Brandão)

Uma *rave* não é qualquer evento de música eletrônica como os que preenchem as agendas dos *clubs* das grandes cidades, que por vezes parecem-se com apresentações de *dj's* animadores de platéia ou, neste caso, e quando bem-sucedidos, de pista de dança. *Rave*, no Brasil, é “festa de sítio”, tem que ser no meio do mato ou numa praia deserta. Cria instalação em espaços não ocupados pelas atividades urbanas regulares.

Algumas pessoas fazem longas viagens para ir à *raves*, aquelas que moram mais perto do local escolhido, de qualquer forma, viajam para fora da cidade, transitam por caminhos até então desconhecidos, geralmente durante a noite e já agrupados com os amigos mais próximos. As pessoas vão de “caravana” para a *raves*, conforme a gíria usada.

A *rave* não se apropria simplesmente de espaços não previstos para seu uso. Nem apenas monta uma cenografia nesses lugares. A *rave*, como festa, cria uma “instalação”: um lugar absoluto, uma ilha, um universo paralelo. *Universo Paralelo* é nome de *rave* brasileira.

Os organizadores do festival Boom, que acontece em Portugal, anunciam que a idéia é “criar um espaço no tempo contínuo onde pessoas de todo o mundo podem viver uma realidade alternativa”¹.

Como instalação, a *rave* não é apenas cenário, é um isolamento no espaço e tempo que procura criar uma unidade autônoma para ser e ter sentido. A “instalação” – modalidade de expressão da arte contemporânea – é uma tecnologia, uma tecnologia para síntese de experiências de sentido: pelo corpo, sensorial, e experiências de significado, da imaginação, ação de imaginar. Pela centralização da atenção num campo de estímulo limitado, possibilita a “experiência de fluxo” (cf. Csikszentmihayi, citado em Turner 1982) típica dos acontecimentos liminares. “A consciência é estreitada, intensificada e amarrada num foco de atenção limitado. ‘Passado e futuro são suspensos’ – apenas o agora importa. (...) A intensificação é o nome do jogo”. (Turner, 1982: 56)

¹ Tradução minha. Do original: *The idea behind the Boom is to create a space in this time continuum where people from all over the world can live an alternative reality*. Disponível em: <<http://www.4ideas.com.br/>>. Acessado em: 6 de abril de 2010.

A *rave* cria a instalação de um universo fantástico de “magia”, “adrenalina”, “música”, “sentimentos”, “o melhor da vida”, conforme promessa do vídeo-convite de novembro de 2008 da *rave Xxxperience*². Certo tipo de paraíso artificial para experiências sintéticas.

Sintéticas são as músicas e muitos dos psicoativos da *rave*. Sintéticas são as bebidas energéticas, as cores fluorescentes (signo da chamada “cultura *rave*”). Sintética é a história da humanidade que é por ali re-lembrada, re-contada. Sintético: concentrado, ampliado ou intensificado tecnologicamente.

Xxxperience é o nome de um dos principais núcleos brasileiros de *rave*. Deve ser lido em inglês e sugere uma experiência diferenciada que é reforçada pelo som prolongado do “X”. Omitindo a letra “E”, parece carregar algum segredo especial, já que o “X” é usado comumente como incógnita.

Louvado Seja Deus pela **experiência prima e única** que tive nesse fim de semana. O que acontece quando pessoas que REALMENTE se esforçam para ir ao mundo dos sonhos???(...)

Uma energia cósmica vinda da imagem de Shiva me contagiou, meu corpo já não sentia nenhuma dor ou cansaço depois de tanto dançar em sets anteriores e chego a gritar MEU DEUS! A cada virada, parecia estar em outra dimensão uma sensação plena de bem estar misturada com momentos de ARREPIO e CHORO. Olhava para o céu azul e agradecia à boa força que me proporcionou esse momento único em minha vida. Era como se a música ouvida fizesse cócegas em meu cérebro. Compartilho o momento com outras pessoas ao meu lado que estavam sentindo a mesma boa e mágica sensação. (assinado por M-HIPNOTIC, capturado do *site* Zuvuya em 1 de junho de 2005, *grifo meu*)

A “experiência prima e única” da *rave* refere-se a uma relação corporal extraordinária com o mundo, a um envolvimento sinestésico com a música, o ambiente e as pessoas, mas pode também relacionar-se com “energias cósmicas” ou um encontro com entidades divinas – “contágio” disse M-HIPNOTIC.

Diferente dos *clubs*, as *raves* mobilizam deslocamentos espaciais e simbólicos mais explícitos, (re)carregam “estruturas de sentimentos” (cf. William, 1989) e, por vezes, abrem as

² Disponível em: <<http://www.mundoxxxperience.com.br/portalxxxperience/>>. Acessado em: 30 de outubro de 2008.

portas dos “jardins do mundo” aos seus participantes.³ Se, por um lado, o impacto fisiopsicológico da música eletrônica e dos efeitos do *ecstasy* é arrebatador⁴; por outro, apenas um olhar mais atento ao *setting* que funda a experiência *rave* pode apreciar a significância desse impacto.

Setting é termo emprestado de Norman Zinberg (1984), que compôs uma trilogia amplamente aceita pelas pesquisas interdisciplinares dedicadas a compreender os efeitos das substâncias psicoativas (MacRae e Simões, 2000). A fim de dimensionar a eficácia das substâncias psicoativas, médicos, psiquiatras, psicólogos, farmacêuticos e cientistas sociais reconhecem que é preciso levar em conta a interação de três fatores:

(1) as características farmacológicas da substância: sua ação considerando dosagem e maneira pela qual é consumida (endovenosa, aspirada, fumada etc.);

(2) o estado do indivíduo no momento de consumo, que Zinberg chama de *set*: estrutura de personalidade, condições psicológicas e físicas, suas expectativas;

(3) o *setting*, contexto ou ambiente social, isto é: conjunto de fatores ligados ao contexto de consumo, como o lugar, as companhias, a percepção social e os significados culturais atribuídos ao uso.

Em meados da década de 60, o sociólogo Howard Becker (1976: 189) apontou, inclusive, como as técnicas de consumo, a percepção e apreciação dos efeitos de uma substância psicoativa dependiam da elaboração de conceitos que justificam e mantêm seu padrão de consumo. Martine Xiberras (1989) pontua ainda que, no universo da intoxicação voluntária, o que se diz, se pensa e se fantasia sobre algo é constitutivo do fato em si.

Interessa-me, neste momento, apenas sugerir, através da ideia de *setting*, que a experiência *rave* não pode ser reduzida aos efeitos de tecnologias físico-químicas, mas requer um engajamento social específico. *Setting* conforme o dicionário *Password* (2002:482) refere-se tanto a (1) contexto, como a (2) montagem e também a (3) fundo musical.

De fato, o *setting* que constitui a experiência *rave*, seu “fundo musical”, envolve mais do que pode ser apreendido pela perspicácia visual. Envolve temperaturas, sonoridades, cheiros, sensações. Envolve, especialmente, interações e relações entre as pessoas, entre as pessoas e os lugares, os objetos, as tecnologias, e ainda imagens projetadas, expectativas, desejos e medos.

Neste caso, mais do que um olhar, mostra-se útil uma audição atenta do pesquisador a essa conexão: uma escuta corporal e intelectual. Escuta é o modo como os bailarinos

³ Veja ensaio *Celebra Brasil*, Capítulo 2.

⁴ Veja ensaio *Fusion*, Capítulo 4.

contemporâneos profissionais referem-se à consciência cinestésica desenvolvida a partir de seus corpos em relação aos outros corpos e ao espaço cênico. Escuta também é termo usado por psicanalistas que prestam atenção às estruturações inconscientes dos sentidos.

A ambiguidade da palavra “sentido” é esclarecedora neste caso. Conforme o *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa* (1999: 821), “sentido” como substantivo é “cada uma das funções psicofisiológicas pelas quais um organismo recebe informações sobre certos elementos do meio externo, de natureza física (visão, audição, sensibilidade à pressão, ao tato) ou química (gosto, olfato)”, e é também “significação”. “Sentido” quando usado como adjetivo é algo ainda “impregnado de sentimento”. Na língua inglesa, na francesa, na espanhola, na italiana, a ambiguidade se mantém.

A propósito, a antropóloga Constance Classen (1993) pontua que os sentidos do mundo se formam pelos sentidos do corpo.

O projeto de Classen, de empreender uma história cultural dos sentidos, inspirou David Howes a advogar por uma antropologia dos sentidos na direção de um engajamento sensual alternativo à incorporalidade da escrita acadêmica convencional. Nesta direção, Howes desafia a própria hegemonia da visão na cultura ocidental.⁵ Seu trabalho foca especialmente as relações construídas culturalmente entre os sentidos (do sistema sensorial) já que todos são envolvidos na experiência humana e social do mundo, mas em diferentes combinações.

No livro *Sensual Relations: engaging the sense in culture and social theory* (2006), Howes chama nossa atenção para o fato da sensação não ser apenas uma resposta fisiológica e uma experiência pessoal, mas sim um domínio fundamental da expressão cultural, a mídia através da qual todos os valores e práticas de uma sociedade seriam habilitados e desempenhados. Ele sublinha que todo domínio da experiência sensorial, com maior ou menor extensão, como a visão de uma obra de arte, a percepção do perfume de uma colônia ou o saborear de um jantar são campos de elaboração cultural.

A ideia do autor sobre toda cultura ter “modos multisensoriais de construir e experienciar o mundo” (Howes, 2006: 45) foca os aspectos sociais da experiência sensorial. Conforme Howes: “os sentidos operam em relação uns com os outros num jogo contínuo de impressões e valores. Eles são processados por hierarquias sociais e reordenados de acordo

⁵ Sobre a hegemonia da visão na cultura ocidental e nas ciências sociais ver “Imagem e Ciências Sociais” (2006), de Silvia Caiuby Novaes. Ver também *Time and the Other* (2002) [1986], de Johannes Fabian, obra seminal para discussões do campo da antropologia crítica e também para a prática de uma antropologia dos sentidos. Atento à tradição ideológica e cultural que atribui à visão um sentido privilegiado no Ocidente, Fabian aponta como a habilidade de visualizar uma cultura ou sociedade se torna sinônimo de entendimento na antropologia. Chama essa tendência de “visualismo”, desenvolvida em diferentes direções entre o geométrico-matemático e o estético-pictórico, que exagerando a dimensão visual omite outras tantas dimensões da experiência.

com a mudança de circunstâncias” (2006:47-8). Todo domínio da experiência sensorial seria também uma arena para a estruturação de papéis sociais e interações. Segundo Howes, nós aprendemos divisões sociais, distinções entre gênero, classe e raça através nossos sentidos, de tal modo que as relações sensuais são também relações sociais.

Também interessada na experiência sensorial e sua incorporação⁶ cultural, Sarah Pink, a partir das discussões do campo da antropologia visual, propõe a exploração de múltiplas mídias. Debruçando-se especialmente sobre as potencialidades e limitações do audiovisual, a antropóloga, em *The future of visual anthropology: engaging the senses* (2006), procura compreender a representação da experiência e a experiência da representação. Nesta direção, sugere que a experiência e o conhecimento visual adquirem interesse antropológico por causa de suas relações com outras experiências, conhecimentos e representações sensoriais. Pink pontua o quanto é problemático separar o visual dos outros sentidos e propõe o empreendimento antropológico como exploração e estudo etnográfico de “contextos sensoriais”. A autora nota que mesmo os trabalhos que defendem o potencial do filme para a representação de outras experiências sensoriais, ou a habilidade do filme em evocar experiência sensorial na audiência, dedicam pouca atenção ao que exatamente é experiência. Como nós experienciamos, o que é experiência, como pode ser teoricamente compreendida e como nós podemos pesquisá-la e representá-la, são questões levantadas por Pink.

De imediato, porém, algo chama atenção: experiência é um conceito fundamental da própria teorização antropológica, provê o terreno sobre o qual os antropólogos constroem seus edifícios teóricos, ainda que, paradoxalmente, também seja considerada “ruído” a ser filtrado pela tendência mais empirista de escrita etnográfica, conforme analisa Johannes Fabian (2002: 108)⁷. Dentre todos os estudos e ciências humanas, é sem dúvida a antropologia a mais enraizada na experiência social e subjetiva do investigador. “Nela, toda avaliação tem como referência o sujeito, toda observação é finalmente apreendida ‘na batida do pulso’”, comenta Victor Turner (2005: 177).

⁶ Traduzir, neste momento, a ideia de *embodiment*, expressa em língua inglesa, como incorporação. Porém, vale pontuar, que tal tradução talvez não seja satisfatória já que *embodiment* refere-se a um processo mais corporal e sensual do que a palavra incorporação alude em português. Outras traduções possíveis referem-se à encarnação e corporificação.

⁷ Ver também Olgária Matos (1999), que anota, através da história pouco conhecida de Descartes, os caminhos pelos quais a filosofia cartesiana condena as sensações do corpo a noções de engano e confusão enquanto atribui ao intelecto a capacidade de conhecimento esclarecido do mundo.

Experiência surge como “palavra-chave” (cf. Raymond Williams, citado em States, 1996: 1) de um vocabulário que pertence a um campo tanto ideológico como metodológico.⁸ É uma atitude e também uma ferramenta, ou ainda, uma perspectiva que “calcula o lugar para olhar as coisas”⁹. Contudo, à medida que a noção de experiência, constantemente aberta pela extensão metafórica, alarga-se, perde especificidade. Vale, então, algumas considerações, já que o modo como concebemos experiência tem implicações em como nós usamos metodologias para pesquisar a temática e representá-la.

Antropologia e experiência

Conforme analisa o antropólogo Jason Throop (2003), experiência articula a construção de várias perspectivas, por vezes divergentes: teoria feminista, antropologia fenomenológica, antropologia psicológica, antropologia médica e etnografia crítica. Em muitos dos trabalhos, a definição e as propriedades operacionais da noção de experiência permanecem simplesmente elusivas. Throop se dá conta de que, mesmo frente uma falta de clareza conceitual, surpreendentemente, essas perspectivas teóricas vêm a experiência como área central de investigação e também como terreno no qual especulações, descrições e explanações são construídas.

Criticando a teorização antropológica que assume experiência como constructo sem questionamento, Throop (2003) requer uma exploração cautelosa e uma reformulação do conceito a fim de revitalizá-lo diante das críticas já levantadas. O autor diagnostica certa insatisfação ou desconfiança generalizada sobre o uso e a definição de experiência na teoria antropológica contemporânea e nota a multiplicação de diversas perspectivas sobre como o termo deveria ser concebido e usado nas ciências sociais.

No texto *Articulating experience* (2003), Throop cita a historiadora Joan Scott (1991) e o antropólogo David Scott (1992), que rejeitam o termo frente sua alta tendência ao subjetivismo e à totalização. Ambos levantam pertinente ressalva ao uso da noção de experiência como lócus compartilhado no trabalho de campo, já que obscurece o processo constitutivo que promove as condições para seu emprego e, com efeito, apaga a própria diferença que deveria ser foco de interesse no encontro etnográfico. Joan e David Scott sugerem a rejeição do conceito de experiência diante seu uso retórico associado a idéias de

⁸ Aproprio-me, neste momento, das reflexões do antropólogo Bert States (1996) sobre a natureza metafórica da ideia de performance para estendê-las à noção de experiência.

⁹ Ver discussão desenvolvida no ensaio *Nude on the Moon*, Capítulo 3, sobre aproximações sugeridas por Dawsey (2007) entre teatro, teoria e antropologia.

“visibilidade”, “transparência”, “individualidade”, “imediaticidade” e “autenticidade” para a teoria antropológica.

Já Robert Desjarlais (1997), por sua vez, conforme pontua Throop, mesmo reconhecendo que há muitos modos de ser no mundo, defende a posição antropológica (e filosófica) mais tradicional da visão da experiência que pressupõe sua interioridade, coerência, profundidade hermenêutica, imediaticidade e autenticidade. Desjarlais traz à tona o fato de que são exatamente os discursos de profundidade, interioridade e autenticidade, tal como certa sensibilidade ao holístico e ao transcendente, que têm capacitado a noção ocidental de experiência: um processo tido como interiormente reflexivo, hermenêuticamente rico, coerente com o tempo da narrativa, que legitima certas práticas de leitura, escrita e contação de histórias.

Em contraste, Throop encontra Cheryl Mattingly (1998), quem critica tanto a suposta coerência e a profundidade hermenêutica da experiência, quanto também a distinção entre experiência e narrativa dado que toma-se como pressuposto um campo desorganizado de impressões sensoriais apenas retrospectivamente organizado num nexos quando narrado. Mattingly percebe que os trabalhos de ciências sociais frequentemente definem experiência em oposição à narrativa, conceituando-a como o não narrável, o sem forma, sem estrutura, fragmentado e sem coerência ou continuidade. Contrapondo-se à visão de experiência como um incoerente “bombardeamento pré-linguístico dos sentidos”, a autora põe em cheque a dicotomia entre a “experiência narrada” e a “experiência vivida” argumentando que a “experiência vivida” não é mera sucessão cega de eventos numa série linear, mas sim fruto de antecipações parcialmente baseadas sobre uma lembrança passada. Um encadeamento semelhante ao que Victor Turner (2005) já havia denominado como o processo interpretativo e reflexivo das performances culturais: que recorta do fluxo da temporalidade ordinária o presente experimentado, articulando-o com o passado e as possibilidades do futuro numa “relação musical”.¹⁰

Caminhando pela trilha indicada por Dilthey, Turner pontua que “uma experiência” interrompe o comportamento rotinizado e repetitivo – do qual irrompe – e se completa através de uma forma de expressão.

¹⁰ A ideia de Victor Turner sobre ser “musical” a relação capaz de atribuir significado e expressão ao estímulo sensorial, encontra repercussão na tradução de *setting* como “fundo musical”.

Antropologia da experiência

Dilthey considerava que “uma experiência” é delineada por uma estrutura temporal, ou ainda, processada através de estágios reconhecíveis, formando aquilo que chamou de “estrutura da experiência”. Sobre o assunto Turner acredita que: “[e]las envolvem em suas estruturações, a cada momento e fase, não simplesmente uma estruturação do *pensamento*, mas a totalidade do repertório vital humano que inclui pensamento, vontade, desejo e sentimento, sutil e variavelmente interpenetrante em muitos níveis” (Turner, 2005: 179).

O livro *From Ritual to Theater* (1982) é a primeira publicação onde Turner discute experiência pelo enquadramento de Dilthey. Nesse trabalho, o autor sustenta que toda “unidade de experiência” distinta ganha na consciência individual certa estrutura que não é mero resultado de imposições categóricas da mente humana ou de padrões conceituais das sensações.

Turner considera a estruturação em multicamadas da experiência através da organização temporal de “significado”, “valor” e “finalidade” (ver também Turner, 1985: 214-15). De acordo com a leitura de Turner sobre Dilthey: enquanto o “significado” é essencialmente uma estrutura cognitiva orientada ao passado, “valor” seria uma estrutura afetiva amarrada às vicissitudes do momento presente, e os “fins” seriam estruturas volitivas atadas ao comportamento orientado para um futuro emergente.

Victor Turner (2005, 1982), ao lado de Clifford Geertz (1989, 1986), é considerado um dos pais fundadores do campo emergente de uma antropologia da experiência (Throop, 2003; Pink, 2006). Ambos, inspirados pelas propostas Dilthey ¹¹, observaram no campo da antropologia a natureza externa, coletiva, compartilhada e pública da experiência, já que necessariamente mediada pelas formas linguísticas e simbólicas dos sistemas culturais.

Conforme aponta Throop (2003), Turner nota como o processo social é fluído e indeterminado embora esforços de regularização continuamente o dirijam para formas organizadas e sistemáticas.¹² Neste sentido, o enfoque sobre a experiência proposto por Victor

¹¹ Pensadores fundamentais para a filosofia ocidental articularam a ideia de “experiência”. Entre tantos podemos citar John Locke (1999 [1689]), que definiu “experiência” como síntese da reflexão ativa e sensação passiva, ou ainda Immanuel Kant (2008 [1781]), que assumiu “experiência” como uma categoria estruturante dos fluxos sensoriais, que de outro modo seriam indiferenciados. Sobre a conceituação kantiana da “experiência” à partir de uma leitura benjaminiana ver Olgária Matos (1999). Seria interessante, ainda, comentar os trabalhos de William James (1950 [1890]), Edmund Husserl (2006, 2007) e Maurice Merleau-Ponty (1999) que emblematicamente desenvolveram perspectivas filosóficas centradas na ideia de “experiência”; porém tal tarefa foge ao objetivo desse texto.

¹² Sobre o assunto Throop cita um ensaio de Turner que seria bastante negligenciado, *Process, System and Symbol* [1977], publicado postumamente na coleção *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience* (1985).

Turner demonstra força: sua estrutura temporal cria uma tensão sempre presente entre a coerência, a ordem e a possibilidade de fixação com a fluidez, o fluxo e a indeterminação.

No último dos textos elaborados por Turner, pouco antes de sua morte, “*Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência*” [1986] (2005), o antropólogo levanta mais uma vez questão sobre a distinção entre “mera experiência” e “uma experiência”, e sua reformulação sobre a expressão da experiência move-se definitivamente para além da subjetividade e interioridade da experiência individual, na direção de um mundo de intersubjetividade mediado por formas culturais e sociais. Neste sentido, Turner não reduz experiência a uma profundidade hermenêutica; do mesmo modo que não seria o mundo supostamente privado da experiência subjetiva que interessa a Geertz, mas o mundo conceitual no qual vivem os sujeitos, a partir do qual interpretam suas experiências.

Geertz (1989b), procurando superar a falácia cognitivista – e distinguindo sua posição de fenomenologistas como Husserl –, argumenta que os processos culturais não acontecem nas cabeças das pessoas, mas constituem-se como um tráfego de símbolos significantes que servem para impor significado à experiência. Geertz pontua que a eficiência e a significância das formas simbólicas repousam em sua habilidade em organizar a experiência, e nesta direção ressalta a natureza externa, pública, intersubjetiva e material dos sistemas de símbolos que servem para mediar a experiência, ainda que, e ao mesmo tempo, enfatize a coerência, o significado e a profundidade hermenêutica da avaliação antropológica e filosófica da experiência.

No epílogo da coleção *Anthropology of Experience* (1986), intitulado *Making experiences, authoring selves*, Geertz nota que embora a concepção de experiência seja insatisfatória para muitos, sem ela as análises culturais pareceriam flutuar muitos metros acima do chão. Dirigindo-se à leitura de Turner sobre Dilthey, Geertz elabora crítica contundente: que experiência nunca é “mera experiência”, mas sempre “uma experiência” já que seria inevitavelmente uma operação interpretativa, recordada por nós e/ou recontada para outros, a fim de conectar expressões, símbolos, representações à vida que nos rodeia.

É certo que a noção de experiência é ampla o bastante para abarcar e instrumentalizar considerações em múltiplos âmbitos e diversas perspectivas, e não desenha qualquer tipo de fronteira muito nítida. Quando espremida pela vontade de síntese teórica, a noção de experiência perde algo de sua força, essa capaz de operar tão ampla instrumentalização, e sobra apenas como uma alusão difusa. Throop (2003), por exemplo, acredita que tanto Geertz quanto Turner raramente apresentam uma definição clara de experiência, nem mesmo uma categorização a compor teoria coerente, mas apenas uma complexa integração de

compreensões por vezes contraditórias.¹³ Mas, enfim, Throop nota que as antinomias, contradições e conflitos que compõe vários modelos de experiência parecem apontar algo fundamental sobre a estrutura da experiência em si. Neste sentido reconhece que mesmo autores como William James, Edmund Husserl e Alfred Schutz – especialmente convidados para compor a proposta fenomenológica de Throop sobre um “modelo complementar de experiência”¹⁴ –, foram cuidadosos em deixar espaço para lapsos, disjunções e fragmentos que põem em risco a ligadura da experiência em formas coerentes e conjuntivas. A propósito, Throop ainda anota que Mattingly levanta questão sobre talvez ser o drama, e não a coerência, que melhor sirva de pivô para a conexão essencial entre narrativa e experiência.

Pois para Turner é sim o drama que realiza, completa, dá forma e expressão a uma experiência. O drama é o modelo predominante das formas expressivas e do imaginário social na tradição ocidental, mas há outras – novas também podem ser inventadas –, que servem à mesma função de estruturar, dar forma e expressão à experiência humana. Sobre o assunto, Susan Sontag, em *A morte da tragédia* (1987b), comenta como a autodramatização de personagens conscientes, cujas principais metáforas afirmam que a vida é um sonho e o mundo um palco, ocupa a imaginação dramática do Ocidente há pelo menos trezentos anos.

Independente do modelo dramatúrgico estruturante, as experiências sociais revelam-se como performances. Geertz (1986) pontua: qualquer que seja o sentido de como as coisas acontecem com os outros, os antropólogos só podem assumir isto através de suas expressões, não através de alguma intrusão mágica na consciência deles. Não é surpreendente, então, que as performances culturais sejam objetos privilegiados para a antropologia da experiência proposta por Turner, ou ainda, que a própria antropologia da performance revele-se como um dos campos fundadores da área da antropologia da experiência.

A noção de performance aqui acionada não se refere à linguagem ordinária de papéis atuados e à manutenção do *status* que constitui a comunicação no processo social cotidiano

¹³Vale lembrar que Geertz é pertinente quando afirma que “não há nada tão coerente como a ilusão de um paranóico ou a estória de um trapaceiro” (1989 a: 28). Turner, por sua vez, acreditava que qualquer campo aparentemente coerente contém muitos princípios contraditórios. Tomo a liberdade de citar os autores quando tratam dos sistemas sociais com o intuito, neste momento, de falar sobre os sistemas teóricos que são montados pela pesquisa do social.

¹⁴Throop (2003) propõe um “modelo complementar de experiência”, que podemos considerar conciliatório, pois engloba grande número de apontamentos e críticas numa mesma perspectiva fenomenológica. O autor procura por um modelo que integre a imediatez e a mediação da avaliação reflexiva da experiência. O “modelo complementar de experiência” proposto por Throop é baseado na organização da atenção de acordo com a dinâmica estruturante do que seria primeiro e segundo plano na consciência, a fim de deixar um amplo espaço para o alcance de experiências intermediárias que não exibem completa coerência [primeiro plano] ou incoerência [segundo plano]. Esse modelo implica o reconhecimento de todo um espectro de possibilidades de articulações da experiência em termos de formas coerentes e disjuntivas.

como na perspectiva de Erving Goffman (1995)¹⁵, mas alude à linguagem dramática que é expressa especialmente quando se dá interrupções no fluxo diário da interação e os sujeitos atuam conscientemente tentando mostrar aos outros o que estão fazendo ou devem fazer (Turner 1982, 1986; Schechner 1985, 1988). Quando exercitam, assim, a habilidade humana de comunicar sobre o próprio sistema de comunicação, por isso Turner trata da performance como um meta-teatro da vida social.¹⁶ Período de interrupção do fluxo da vida ordinária disparado quando “algo acontece ao nível da percepção”, o prazer ou a dor podem ser sentidos de forma mais intensa, e a mente torna-se “consciente de si mesma”. Algo que pode comportar “uma sensação plena de bem-estar” como descreve M-HIPNOTIC. Repito aqui, mais uma vez, a citação:

Louvado Seja Deus pela experiência prima e única que tive nesse fim de semana. O que acontece quando pessoas que REALMENTE se esforçam para ir ao mundo dos sonhos???(...)

Uma energia cósmica vinda da imagem de Shiva me contagiou, meu corpo já não sentia nenhuma dor ou cansaço depois de tanto dançar em sets anteriores e chego a gritar MEU DEUS! A cada virada, parecia estar em outra dimensão uma sensação plena de bem estar misturada com momentos de ARREPIO e CHORO. Olhava para o céu azul e agradecia à boa força que me proporcionou esse momento único em minha vida. Era como se a música ouvida fizesse cócegas em meu cérebro. Compartilho o momento com outras pessoas ao meu lado que estavam sentindo a mesma boa e mágica sensação. (assinado por M-HIPNOTIC, capturado do site Zuvuya em 1 de junho de 2005)

O “mundo” instalado pela festa de música eletrônica em verdes campos se constitui como “sonho”, reflexivamente, em oposição à “realidade” das interações cotidianas da cidade.¹⁷ O *flyer* eletrônico da *rave Xxxperience* de outubro de 2008 convidava mesmo a todos

¹⁵ Erving Goffman (1995), no campo do interacionismo simbólico, define a realidade social como um fenômeno construído e representado, um efeito da própria performance do processo de comunicação.

¹⁶ Neste sentido, tanto quanto a festa é performance, também o texto etnográfico o é.

¹⁷ Cf. ensaio *Celebra Brasil*, Capítulo 2.

para “um mundo dos sonhos”.¹⁸ Apesar dos convites e anúncios publicitários das festas, a experiência da *rave* não é simplesmente fruto da infra-estrutura oferecida, requer deslocamentos e movimentações, acontece quando as pessoas se “esforçam” “realmente” “para ir ao mundo dos sonhos”, conforme comenta M-HIPNOTIC. A experiência *rave* é construída socialmente e tem nome próprio: a *vibe*. Se a festa não foi boa, é porque “não rolou a vibe”.

Experiência desejada

Vibe é a categoria, nesse caso uma categoria “nativa”, que tem um sentido muito particular nas *raves*¹⁹: uma “forte conexão” entre os participantes da festa, ou ainda, a “energia que é compartilhada”. Experiência mais desejada numa *rave*, a *vibe* é reconhecidamente uma criação coletiva de seus participantes. “A *vibe* é um momento quando as pessoas acreditam estar pulsando no mesmo tempo, na mesma sintonia, e... é isso. Ficam felizes juntos, dançam juntos, tem um sentimento coletivo... de *vibe*”, comenta Bruno, com 30 anos em junho de 2004.

Os frequentadores das *raves* e dos *clubs* reconhecem facilmente a densidade da experiência da *vibe*, não tratam de uma impressão vaga, mas de uma interação sensual muito peculiar e concreta.

Tem vários momentos, e geralmente eles são super parecidos, são um momento especial, quando a pista não vira uma pista de dança, mas vira uma comunidade pulando, de certa maneira que realmente é... todo mundo está junto, e acredito que está acontecendo alguma coisa naquele momento, e não dá para parar, e, meu deus, todo mundo sorrindo, e... e não dá para tirar o sorriso da pessoa. E mais, as pessoas dançam de um jeito que está dando o corpo inteiro para a dança, sabe? E tem vários momentos; me arrepiava pensar sobre esses momentos, não é? Vários momentos em vários eventos, em vários locais, urbanos, natural, que a gente atravessou um ponto, e soltou, né? Todo mundo soltou um pouquinho e virou. Então esses momentos... você pode esquecer o resto, mas esses momentos não esquece. (Lean em setembro de 2010)

¹⁸ Disponível em: <<http://www.mundoxxxperience.com.br/portalxxxperience/>>. Acessado em: 30 de outubro de 2008.

¹⁹ *Vibe* já foi título de um dos discos gravados por Jimmy Hendrix na década de 70, mas seu uso corrente no Brasil surgiu nos anos 90, como uma noção própria do contexto das *raves*. Atualmente é gíria usada em outros contextos, também é nome de modelo de telefone celular, de boate, de evento musical promovido pela Coca-Cola.

“A *vibe* é a comoção geral, é a loucura em grupo”, comenta Mario, com 27 anos em agosto de 2004. Uma “comoção geral”, que ganha aspecto de uma “loucura em grupo”, foi prevista por Émile Durkheim ao preconizar a realidade *sui generis* da autoridade imperativa do social sobre as consciências individuais em situações de reuniões coletivas:

Ora, o simples fato da aglomeração age como um excitante excepcionalmente poderoso. Uma vez reunidos os indivíduos, sua aproximação libera uma espécie de eletricidade que os transporta rapidamente a um grau extraordinário de exaltação. Cada sentimento expresso vem repercutir, sem resistência, em todas essas consciências largamente abertas às impressões exteriores: cada uma delas ecoa as outras e reciprocamente. O impulso inicial vai assim se amplificando à medida que repercute, como uma avalanche aumenta à medida que avança. (Durkheim, 1996: 221-22)

Mas Gabriel Tarde, pouco antes da publicação de Durkheim, já havia desconfiado da existência *ex abrupto* de qualquer sociedade ou consciência coletiva:

Ora, por mais íntimo, profundo e harmonioso que seja um grupo social qualquer, jamais vemos brotar *ex abrupto*, em meio aos surpresos associados, um eu coletivo, real, e não simplesmente metafórico, resultado maravilhoso do qual eles seriam a condição. (Tarde, 2003: 62-3)

É certo que experiência da “efervescência social” prevista por Durkheim pode ser encontrada numa *rave*, mas a euforia é apenas um dos aspectos da *vibe*. Também a unidade grupal dos *ravers* é apenas relativa, nem tanto de substância como de atitude – desejo ou crença diria Tarde.²⁰ A *rave*, mais do que impor uma força moral para a integração dos

²⁰ O trabalho de Durkheim dedica-se ao princípio de agregação, de sociedade entre os indivíduos que a consciência moral impõe. Essa “consciência moral”, tratada pelo sociólogo, reforçaria uma identidade grupal situacional e revelaria uma semelhança natural, já pressuposta filosoficamente, entre os seres humanos. Gabriel Tarde, noutra perspectiva, concebe o elemento social como caos de heterogeneidades discordantes, que substitui as diferenças de certo gênero, interiores, por diferenças de outro gênero, exteriores umas às outras. O autor parte do pressuposto de que a homogeneidade relativa nasce da heterogeneidade e de um princípio da diferenciação natural de todo e qualquer ente vivo (unidade básica é inapreensível, não há indivíduo, apenas o impulso da crença e do desejo). “Existir é diferir, e, de certa forma, a diferença é a dimensão substancial das coisas, aquilo que elas têm de mais próprio e mais comum. (...) Partir da identidade primordial significa supor como origem uma singularidade prodigiosamente improvável, uma coincidência impossível de seres múltiplos, ao mesmo tempo distintos e semelhantes, ou seja, o inexplicável mistério de um ser simples, único, posteriormente dividido não se sabe por quê.” (Tarde, 2003:42)

indivíduos, é um contexto que sugere uma associação peculiar e situacional entre os participantes da festa.

Vibe é expressão *raver* para uma comunhão, um compartilhar de sensações e emoções que não são experimentadas em outras situações sociais. Torna-se visível na dinâmica da *rave* quando se observa a comunicação intensa que acontece na pista de dança, especialmente durante o amanhecer, ou nas rodas de conversa que se formam por todo o espaço da festa quando o sol já está a pino.

Fotografia 1. *Rave* Circuito/SP Groove de julho de 2002: uma janela para visualização antropológica

As *raves* tipicamente começam de madrugada (por volta da meia-noite) e se estendem até o meio ou o fim da tarde. Durante a noite, há um fluxo constante de pessoas chegando à festa. Já o amanhecer marca um período de grande atividade na *rave*: quando há o maior público reunido, a pista de dança se torna ou se mantém frenética, apresentações de malabarismos acontecem em vários pontos dispersos, a música é intensa, com alta frequência e batidas por minuto. Quando o sol está mais alto no céu, depois de nove horas da manhã, já não existe a preocupação em manter a pista de dança cheia e as pessoas se espalham por toda a área da festa – pelos gramados, entre as árvores, à beira de lagos e riachos – formando rodas de conversa abertas a todos os presentes.

Aqueles que não participam da *vibe*, passeiam pelas margens da festa como observadores. Participar da festa é sair do próprio mundo, é trocar e compartilhar com os

outros presentes, conforme comentário de Joana (32 anos) durante uma entrevista em julho de 2010 sobre as memórias das *raves* que frequentava na década de 1990 no Brasil:

Eu acho que tem até uma opção na festa. Você pode ser ativo ou você pode ser só admirador também. Não precisa também ser ativo. Eu acho que o legal da festa é que você está... tem opção. Você não precisa ser... ativo. Você pode só também ficar observando. Eu já participei de muitas festas onde eu não fui ativa. Onde eu só observava. (...) Eu era telespectadora [risos]. (...) Em alguns momentos eu só assistia um episódio vivo, eu não fazia parte, né? Mas eu estava ali. (..) Muito mais do que eu fazia, era o que eu sentia, o quanto eu estava ali inteira. Tinha festas que eu totalmente ausente ali (...) participar... é dançar, é ouvir a música, é olhar para as pessoas, é sorrir, né? É estar junto, é trocar ali. E em muitas festas eu não trocava. Eu não trocava, eu ficava reservada no meu mundo.

No mesmo sentido, para João, a conexão peculiar que funda a *vibe* tem a ver com um compartilhar que se expressa e constitui-se especialmente pela performance da dança:

(...) é a **catarse**, todo mundo entrar no mesmo sinal de transmissão. Tem um *dj* gringo, amigo meu, que falava que o legal é você estar na cabine e ver as cabeças todas dançando iguais, não iguais, mas estar todo mundo marcando o ritmo com você, independente se o cara está dançando de um jeito ou de outro, estar todo mundo meio no mesmo ritmo, dançando e não incomodado com nada. E eu acho que é meio isso, todo mundo foi pra lá, todo mundo dançou. (entrevista de dezembro de 2010, *grifo meu*)

A “catarse” pontuada por João, fruto da dança coletiva que põe todo mundo “no mesmo sinal”, é essencialmente uma catarse dramática, que se vê e se sente quando a pista “bomba”.

A catarse dramática da pista “bombando” não esgota a experiência *rave*, apenas pontua uma transformação, institui a *vibe* que se estende para além desse momento e se espalha como um clima disperso por toda a festa. Descrita por Luís (entrevista de maio de 2005) como “um traço muito fino que liga todo mundo”, a *vibe* é construída coletivamente, no decorrer da “balada”. Neste sentido, podemos compreender a *vibe* como constituída através de movimentações e momentos identificáveis que se sucedem como processo que:

- (1) se inicia com uma agregação inicial entre amigos mais próximos ainda na cidade;
- (2) se fortalece no trajeto por caminhos desconhecidos em direção à festa;

(3) experimenta “viagens” tensas na pista durante a noite, pois a música neste período é “mais pesada” e o ambiente criado pelas imagens iluminadas pela luz negra e os contornos da floresta é insólito;

(4) floresce em esplendor com o amanhecer;

(5) alastra-se pela festa através da abertura das rodas de amigos;

(6) esfria em área própria da *rave* ou na sala da casa de algum amigo a fim de preparar a desagregação que finaliza o processo.

O festejar *rave* é mais do que a festa em si, inclui tradicionalmente movimentos preparatórios de agregação social (um *chill in* – “esquenta” é a gíria usada) e finais de consumação (o tradicional *chill out*), que recortam a experiência própria da *rave* do fluxo da temporalidade cronológica ordinária.²¹ A “balada” coincide com o que Richard Schechner (1985) chamou de “estrutura total da performance”, abarcando movimentos de preparação, aquecimento e também desaquecimento. Trata-se de uma dramaturgia que produz efeitos: o processo de um engajamento social específico, culturalmente constituído, que envolve cenários, musicalidades, artefatos (químicos, eletrônicos, elétricos etc.) numa sucessão marcada temporalmente (noite, amanhecer, manhã, tarde).

Embora Turner aponte a performance como a expressão que completa uma experiência – neste sentido estou inclinada a pensar a *rave* como expressão da vida urbana do final do século XX –, Edward Bruner (1986) entende que, se por um lado a experiência estrutura expressões, por outro lado, as expressões também estruturam a experiência.²² Essa relação dialógica de mútua dependência não foi assumida como um dilema para Dilthey, mas como a base da natureza da informação nas ciências humanas, o círculo hermenêutico.

Our knowledge of what is given in experience is extended through then interpretation of the objectifications of life and their interpretation, in turn, is only made possible by plumbing the depths of subjective experience. (cf. Dilthey, citado em Bruner 1986)²³

²¹ Vale lembrar Turner (2005), seguindo Dilthey, considerava que “as experiências” que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo são “processadas” através de estágios distinguíveis, através mesmo de uma “estrutura temporal”.

²² Bruner (1986) ressalta que a relação entre experiência e suas expressões é sempre problemática e a tensão entre essas instâncias é um campo de pesquisa chave para a antropologia da experiência.

²³ Mantive no corpo do texto a citação no original em inglês, já que minha tradução mostrou-se insatisfatória: “[n]osso conhecimento sobre o que é oferecido pela experiência estende-se através da interpretação das objetivações da vida e suas interpretações, que, por sua vez, somente se faz possível pela canalização das profundezas da experiência subjetiva”. Citação extraída de *Dilthey: Select Writing*. H. P. Rickman (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p. 195.

Nessa perspectiva, as expressões são constitutivas e compartilhadas social e culturalmente, não um texto abstrato, mas uma ação que atualiza o texto.²⁴ No processo de expressar ou performar textos, estruturam-se unidades de experiência e de significado.

Na vida real, diz Bruner, todo começo tem antecedentes, e todo fim não implica que o tempo parou ou que o evento acabou; nós é que criamos as unidades de experiência e de significado recortando-os na continuidade de nossas vidas. Todo contar é uma imposição arbitrária de sentido no fluxo da memória, através do qual nós privilegiamos algumas unidades e desconsideramos outras, esse seria um processo essencialmente interpretativo e reflexivo.

Numa perspectiva benjaminiana, John Dawsey propõe uma “hermenêutica da desconfiança”, suspeitando que quando uma sociedade fala sobre si como nas performances culturais, “o significado do que foi dito encontra-se justamente nos esquecimentos, nos lapsos, nas elipses e emendas” (Dawsey, 1998: 45-46).

Atento aos esquecimentos operados pela interpretação hermenêutica John Dawsey (2006) nos convida, em companhia de Victor Turner e Walter Benjamin, a enveredar numa espécie de arqueologia da experiência: a explorar os substratos das culturas contemporâneas. Onde exatamente Turner encontrou a experiência liminar, Benjamin (1994) se deparou com a grande tradição narrativa que forma uma experiência coletiva [*Erfahrung*].

Dawsey nota que enquanto Turner (1982) discute o enfraquecimento da experiência liminar e o estilhaçamento do ritual, Benjamin trata do declínio da grande tradição narrativa e do empobrecimento da experiência coletiva pelo esfacelamento dessa tradição. Nos novos gêneros de ação simbólica, Turner descobre fontes do poder liminar, e nas novas formas narrativas Benjamin encontra indícios da força maior da grande tradição: sua abertura às múltiplas possibilidades. Sobre tais semelhanças Dawsey (2006:21) é enfático: “uma experiência com o passado, de onde irrompem esperanças ainda não realizadas, abre-se a partir da atenção aos ruídos” aos quais ambos estariam atentos.

Avonts

A saída dos centros urbanos em direção a campos, praias e florestas, espaços ao ar livre para o festejar *rave* constitui por si só uma espécie de uma aventura.

²⁴ Conforme pontua Bruner (1986): uma expressão nunca é um texto estático e isolado, pois sempre envolve uma atividade processual, uma forma verbal, uma ação, numa certa situação social com pessoas reais em uma cultura particular, numa dada época histórica.

Para tal, as pessoas vestem-se com roupas especiais e carregam utensílios específicos. A regra mais geral para o modo de se vestir é "ficar a vontade". *Avonts* é nome de *rave*. Indica um vestir-se com roupas confortáveis – tênis, calça jeans ou de moletom, camiseta de algodão – e/ou um vestir-se de forma fantástica e exuberante, com grandes decotes, saltos altos, materiais brilhantes e fluorescentes, fantasias, cabelos mirabolantes, pinturas faciais e corporais. Vestir-se conforme seu próprio desejo é também uma das facetas da liberdade festejada na *rave*. Alguns elementos e artefatos tornaram-se recorrentes: moletom da Adidas, tênis baixo, o *glitter*, cores fluorescentes, camisetas com fractais ou *aliens*, *piercings*, cabelos coloridos; mas vale salientar que a regra do "ficar a vontade" deixa em aberto muitas possibilidades e que em cada festa surgem composições inéditas.

Geralmente levam-se óculos escuros, cigarros, chicletes, papel de seda, maconha e *ecstasy*. É bom lembrar também do protetor solar e da canga. Você pode ainda carregar um apito ou acessórios para malabarismos – a *rave* é tradicional palco para este tipo de brincadeira.²⁵

A saída dos centros urbanos em direção ao campo é uma espécie de conquista. Significa, muitas vezes, percorrer estradas de terra até então desconhecidas, uma conquista que é empreendida já como motivo de agrupamento coletivo.

Muitos *flyers* da década de 1990 indicavam o caminho para a *rave* apenas até o início de alguma estrada de terra. Aqueles que iam à festa logo deduziam o restante do percurso pelas pistas deixadas pelos organizadores: panos fluorescentes amarrados em galhos de árvores ou setas coloridas nas bifurcações ou encruzilhadas. Há algumas histórias de pessoas que não encontravam o caminho facilmente e demoravam muitas horas até chegar à festa. Marcelo e seu irmão, por exemplo, demoraram cinco horas para chegar numa *rave* em 1998, enquanto outros colegas gastaram apenas uma hora.²⁶ O ocorrido ainda é lembrado em tom de brincadeira pelos amigos.

Os grupos de amigos vão para a *rave* em “caravana”; explorando caminhos quase secretos, mas reconhecendo uns aos outros no trajeto. Tipicamente, a “caravana” para uma *rave* começa com um “esquenta” na casa de algum amigo ou bar donde se sai já agrupado com os mais próximos.

²⁵ Conforme observado, a maioria das pessoas que brincam ou se apresentam com malabares nas *raves* aprenderam nas próprias festas tais práticas.

²⁶ A saída da área urbanizada da cidade de São Paulo, até algum bolsão verde nos arredores representa uma viagem de pelo menos uma hora. Existem festas que acontecem em locais distantes em duas ou três horas do centro da cidade. Os festivais, por vezes, requerem dias de viagem.

No percurso para a *rave* é comum as pessoas encontrarem e reconhecerem outros grupos que também se dirigem para a mesma festa. Sobre o assunto, Nina comenta: “Você estava indo para uma *rave*, de repente na estrada passava um carro, que você já sabia... de repente tinha um adesivo, ou passava um som alto e você via a galera toda flúor dentro. ‘Nessas’ as pessoas vão se identificando” (entrevista de janeiro de 2011).

O empreendimento do processo de construção social da festa que extrapola o evento em si é contundente na fala de Maria:

É uma dedicação ir para a *rave*. Não é uma coisa que você está passando na porta e entra... Você tem que se preparar, você tem que querer. Você tem que pegar o endereço, você tem que pegar o carro, você tem que chamar os seus amigos, você tem que pôr uma roupa certa, você tem que ir até lá pegar o mapinha e errar o caminho, acertar, se perder, procurar ‘setinhas’ cor de laranja no meio do mato. E aí eu acho que tudo isso funciona como uma preparação pro *grand finale* que é a pista de dança da *rave*, que é a *rave*, que é o que você foi lá fazer! Ninguém aparece numa *rave* por acaso! Você pode até ir para conhecer, mas, de um modo geral, as pessoas sabem por que elas estão indo para lá, e se prepararam pra ir até lá. Então, acho que isso pode trazer essa sintonia toda para as pessoas, né!?

A festa propriamente dita é constituída ainda por uma sequência de movimentos e acontecimentos bem estruturados no tempo e no espaço, criando momentos distintos em sua dinâmica. Esses momentos são marcados por músicas de estilos diferentes, consumo diferenciado de bebidas e psicoativos, espetáculos bem localizados no tempo, formas de interação social diferenciadas. Tomemos para análise, neste momento, o caso típico de uma *rave* paulista que se inicia no sábado pela noite e termina no final da tarde de domingo, reunindo aproximadamente duas mil pessoas.

Durante a noite, as pessoas se movimentam procurando reconhecer outras que estão na festa, mas vão de um círculo fechado de amigos para outro no qual também tenham acesso. Circulam entre as rodas de amigos, o bar e a pista dança. Esse é o momento de maior consumo de bebidas alcoólicas durante a festa.

A musicalidade é um ritmo “pesado” (por exemplo, *techno*²⁷ ou *dark pytrance*²⁸) com muitas batidas por minuto (BPMs), pouca melodia, poucos elementos e notas, repetição quase constante das cadências.

As pessoas dançam, então, nos limites da lona que demarca a pista. Mesmo que o ambiente esteja escuro é possível encontrar algumas pessoas de óculos na pista. Esse pode ser um momento para se empreender “viagem” para dentro de si mesmo, aproveitando a sensibilização do *ecstasy* para materializar a música no próprio corpo.²⁹ Essa viagem sugerida pelo *ecstasy*, que disponibiliza uma sensibilização maior da cinestesia entre os sentidos, não isola, necessariamente, o indivíduo, mas amplia sua interação “com tudo o que tem em volta”. É o que Nina chamou de “experiência insana” quando lembrou:

[Vendo] todo mundo de óculos, eu acabei pondo também (...) ele te ajuda a ficar naquela coisa, dá mais... você se entrega, parece... mais, eu não sei se você se interioriza mais; ao mesmo tempo você não deixa de interagir com tudo o que tem em volta. (entrevista de janeiro de 2011)

Durante a noite é possível notar, pela disposição espacial, os limites dos grupos de amigos que chegaram juntos e se colocam como rodas fechadas, de costas viradas para o resto da festa; tal como em outros eventos noturnos e festas.

As roupas e acessórios com cores fluorescentes e detalhes em branco saltam aos olhos por causa da “luz negra”³⁰. O estrobo, o raio laser e os telões (onde são projetadas imagens psicodélicas e não-sequenciais), além de panos e esculturas de decoração compõem a cenografia de um ambiente surreal já que o espaço é contornado pelas sombras da floresta. A

²⁷ Reportagem da revista Volume 01 define o gênero de música eletrônica *techno*, que na verdade abarca uma grande amplitude de sub-gêneros, com as seguintes palavras: “o sonho do espaço sideral como refúgio da desolação urbana, trilha para um futuro sinistro. Techno se utiliza de efeitos, climas e melodias condensadas, com poucas notas. É essencialmente rítmico e fica entre 135 e 150 BPMs.” (Volume 01, edição 1, out 2003: 45)

²⁸ Conforme o verbete da enciclopédia livre Wikipédia sobre o *dark pytrance*, tal gênero de *trance* “caracteriza-se por apresenta efeitos curtos e rápidos, batidas que variam de 140 a 200 bpm, (...) grande propagação de sons em pequenos intervalos de tempo, como também o uso de efeitos como o de repetição (loop) e 'reverse' (...) sem uma melodia pegajosa de sintetizador, baixo reto ou em alguns casos 'grooveado'. [Faz uso de] bumbo pesado e *samples* (amostras de som) macabros de filmes como: gritos, risadas, sons de animais, interjeições. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dark_Psytrance>. Acessado em: 10 de junho de 2010.

²⁹ Cf. ensaio *Fusion*, Capítulo 4.

³⁰ Sempre presente na decoração das *raves*, “luz negra” é denominação técnica para lâmpadas roxas que têm como efeito sintetizar a iluminação de tintas fluorescentes e da cor branca, especialmente em ambientes escuros.

justaposição tecnologia e natureza, típico das montagens *raves*, mostra-se evidente na cenografia da festa.

Pouco antes do amanhecer, apresentações de malabaris e pirofagia começam a acontecer ao redor da pista. Outros espetáculos, que tenham sido preparados pelos organizadores da festa, como show de fogos de artifícios ou uma performance artística, etc. acontecem simultaneamente. É hora de começar a “abrir os olhos”, reconhecer a dinâmica social ao seu redor, já que é muito comum algumas pessoas dançarem de olhos fechados nas *raves* especialmente durante a noite.

A música é ainda mais acelerada e a pista torna-se frenética com a proximidade do amanhecer. Há uma expectativa no ar e uma agitação geral, pois chegamos perto de um ponto de inflexão importante na performance *rave*.

Esse é também o período de maior público da *rave*, pode ser que alguns dos presentes se retirem para dormir em alguma barraca de camping montada ou voltem para a cidade, mas há muitas outras pessoas chegando. Aquelas que vão, vão porque estão cansadas, não se interessam mais pela festa, ou nem imaginam como essa irá continuar. Aquelas que estão chegando sabem muito bem o que pretendem encontrar, vão nessa hora, por volta das cinco horas da manhã, com o propósito de participar do que parece ser específico das *raves*.

O amanhecer é um auge e um ponto de inflexão da *rave*. Nesse momento, geralmente, muitos estão dançando, acompanham a música com apitos, gritos e com o próprio corpo, diz-se que a festa está “bombando”. Já não é preciso se limitar a ficar sob a lona que à noite delimitava a pista, muitas pessoas dançam ao seu redor e em outros espaços. A música ainda é frenética, mas ganha alguns elementos mais melodiosos. Se o *ecstasy* está surtindo efeito, então as cores vibram, e o corpo sente um prazer imenso em dançar. Amanhecer é momento espetacular, diz Helena:

Parece que no amanhecer do dia é um horário que as pessoas acordam para trabalhar, as pessoas acordam para ir para a escola, as pessoas acordam para começar a vida. E aí você está na festa, eu mesmo conheço várias pessoas que dormem até as três da manhã e acordam para curtir a festa, porque ela vai ver a virada da noite para o dia. O pessoal do malabares sempre escolheu fazer o fogo exatamente quando acaba a noite e inicia o dia. Então não sei, parece que essa virada, esse... é um momento espetacular, sabe? Da luz do sol clareando tudo, os orvalhos, os pássaros acordando, a energia do ambiente. Quando está nublado o sol vai causando aqueles raios que vão entrando dentro da mata, vai surgindo aquelas cores, vai... sabe? Vai surgindo a luz, e... e parece que o sol, no

amanhecer do dia com o fechar da noite, ele é psicodélico, ele tem uma psicodelia, então as cores, elas vão se transformando. Então você vai vendo a sombra do escuro para o claro, você vai vendo tudo, tudo se modificar. Sabe aquelas imagens eh... antigas, das flores se abrindo? Sempre quando eu falo assim, a virada da noite para o dia eu tenho aquela impressão, sabe? Que a flor está fechada, e quando o sol abre, vai tudo abrindo, sabe? Eu tenho aquela impressão, que as coisas vão crescendo, que as coisas vão nascendo.³¹ (entrevista de julho de 2010)

A luz do dia traz um espetáculo de descobertas: a paisagem, a decoração, os amigos. Tomás (entrevista de janeiro de 2011) cita uma cena hipotética, mas possível, que fala sobre esse ponto de inflexão: “aí, quando amanhecia, era bonito, né? Porque você vê os seus amigos: ‘oh, você está aí desde que horas? - Estou desde sempre. - Nossa, não te vi.’ Aí o povo ficava curtindo, curtindo, curtindo”.

Com a luz do dia, os olhares das pessoas dançando se encontram e se cruzam por toda a parte, são esses olhares penetrantes, de reconhecimento e aceitação, articulam uma comunicação intensa entre os presentes. Taís, com 38 anos em dezembro de 2010, outro exemplo, comenta sobre as *raves* que frequentava nos anos 90:

Um dos momentos mais esperados da festa era o momento da manhã. Quando tava todo mundo à noite... aí de repente as pessoas iam se olhando, daí de repente era de manhã e as pessoas começavam a se ver, [por]que a noite ninguém se via, era uma coisa mais introspectiva. De manhã, aquilo ia virando uma coisa mais... extrovertida, pra fora e então as pessoas começavam a se olhar de manhã. Neste passar a se olhar sempre vinha o momento que tocava aquela música da união, as pessoas se juntavam, davam as mãos e tinham aquele momento de alegria, de comunhão com a natureza que era lindo!

Não existem mais rodas na pista, os limites dos primeiros grupos de amigos se rompem, dança-se agora voltando-se para qualquer direção – e em muitas delas – pois os presentes não são mais reconhecidos como estranhos –, todos sorriem e se reconhecem como membros que

³¹ A imagem da flora abrindo é um “inconsciente óptico”, que se torna disponível como imagem mental precisa por causa da incorporação da projeção cinematográfica da câmera lenta ao modo de se imaginar o mundo (cf. Benjamin, 1994).

estão fazendo uma “grande festa”. Todos dançam com todos, e esta “communalidade” é sinal de uma aliança forte.³²

Há uma sensação de confraternização e encontro generalizado, tal como existe um sentimento de participação ativa para a construção destas sensações. Isso que é chamado de *vibe na rave*.

No meio da manhã, muitas pessoas já estão descalças na festa, passeiam pelos arredores, dançam ou sentam-se no gramado, conversam e muitas vezes se abraçam. A música é quase suave aos ouvidos, geralmente alguma modalidade de *house*³³ ou *trance*³⁴ que, muitas vezes, incorpora vocais e/ou frases musicais étnicas (indígenas, africanos, indianos, bossa nova, etc.). Nos silêncios da música, as pessoas se espreguiçam ou respiram mais profundamente por alguns minutos – nesses momentos suspira-se também. A música pode também ganhar alguns instrumentos de sopro, como cornetas, que chamam o público de volta para a pista. Já não há o comprometimento de se dançar freneticamente para se definir a festa como boa. Menos da metade do público da festa está na pista nesse momento. O importante é que cada um “esteja à vontade”, “avonts”.

O consumo de bebidas alcoólicas diminui e o consumo de água e maconha cresce.³⁵ Muitos também consomem outros pedaços de *ecstasy* – divididos então, entre duas, três ou quatro pessoas –, a fim de prolongar seus efeitos.

³² Lembro-me, então, das rodas de se formarem pelo menos três vezes, nos anos 1997 e 1998 durante as *raves* que frequentei ou organizei. As pessoas presentes se deram espontaneamente as mãos para formarem uma única grande roda – numa destas ocasiões a roda foi composta por mais de trezentas pessoas. O mesmo tipo de brincadeira coletiva foi gravada no festival Universo Paralello de 2010, quando no Chill Out os presentes espontaneamente compuseram duplas para dançar coreografia aprendida pelas festas juninas brasileiras: criando túneis a serem transpassados. Ver vídeo “Tribo Planetária”.

³³ Conforme reportagem do Jornal Folha de São Paulo: “O uso de vocais, samples de cordas e de pianos fazem da *house* um dos gêneros mais melódicos da música eletrônica. Uma de suas variantes, a *garage*, utiliza muitos vocais e é a que mais se assemelha à música disco dos anos 70.” (jornal Folha de São Paulo, caderno Mais!, 6 de abril de 1997) Já a revista Volume 01, comenta: “Uma versão robótica da disco, que pegou seu esqueleto rítmico e cortou suas melodias vocais em pedacinhos sampleados. A *house* tem um suingue mais suave e não se acanha de usar vocais e letra. A maioria das faixas de *house* tem em média 130 BMPs” (Volume 01, edição 1, out 2003: 45)

³⁴ Conforme o verbete da enciclopédia livre Wikipédia, sobre *trance*: “O gênero é caracterizado pelo tempo entre 130 e 160 bpm, apresentando partes melódicas de sintetizador e uma forma musical progressiva durante a composição, seja de forma crescente ou apresentando quebras. Algumas vezes vocais também são utilizados.” Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Trance> >. Acessado em: 10 de junho de 2010. Já a reportagem da revista Volume 01 qualifica: “O *trance* é otimista e melódico. As músicas vão quase sempre subindo até um ápice eufórico. Os efeitos eletrônicos ‘viajandões’ são de especial importância.” (Volume 01, edição 1, out 2003: 45)

³⁵ O *ecstasy* provoca sede, que é saciada tradicionalmente com água, não bebidas alcoólicas. Por isso o consumo de água nas *raves* é muito maior do que em outros tipos de festa. A maconha também é muito utilizada, às vezes em combinação ou como complemento para o *ecstasy*. Algumas acreditam que além de potencializar seus efeitos, também neutraliza alguns indesejados, como a tremedeira da mandíbula, já que relaxa a musculatura.

Os agrupamentos tomam outra forma definitivamente. As rodas fechadas, características da festa noturna, desfazem-se completamente ou se abrem mantendo uma composição de meio círculo. São meio-círculos abertos para pista, formam-se entre pessoas que não são necessariamente amigos íntimos (aqueles que compunham os primeiros círculos) espalhando-se por toda a paisagem. Esse é um posicionamento que traduz uma disponibilidade de acesso a outras pessoas presentes.

O compartilhamento de objetos e utensílios é uma regra geral a partir de então. É muito comum, até esperado, que os presentes peçam e ofereçam goles de água, chicletes, cigarros uns aos outros. Os objetos que antes seriam considerados de propriedade individual tornam-se compartilháveis e qualquer resistência a essa socialização pode ser considerada uma falta de decoro *rave*.

Algumas *raves* brasileiras de meados dos anos 1990 abaixavam o preço da água pela manhã e realizaram doações para aqueles que se manifestavam sem dinheiro. É peculiar das *raves*, que nesse momento da festa, sejam oferecidas frutas como melancia, melão, laranjas, abacaxi para o café da manhã – a fim atender, também, a sede provocada pelo *ecstasy*.

Compartilha-se nessa fase da *rave*, não apenas objetos e produtos, mas principalmente conhecimentos e sentimentos. Nota-se uma proximidade maior entre os corpos das pessoas. Elas se sentam bem perto umas das outras, tocam-se enquanto falam, os abraços são muito comuns. Os toques e abraços não são necessariamente toques eróticos, eles são mais de amizade e reconhecimento, uma amizade que é exacerbada. Paixão aguda pela humanidade do outro.

Bastante próximo do que Turner (1982) caracterizou como “espírito de *communitas*”, esse momento da *rave* carrega uma peculiaridade frente outras formas de reunião social: é cheio de expressões de compartilhamento, comunhão e mútuo entendimento. A *vibe* festejada pela *rave* é plena de empatia, como bem descreve a lembrança de Joana:

(...) vários momentos, de olhar para uma ou outra pessoa, e falar: - Eu te amo... no meio da festa. E era um eu te amo de amar de verdade. Era um eu te amo de... sei lá, de vontade de falar para essa pessoa assim: - Você pode contar comigo para o resto da tua vida que eu vou... que eu vou sentir esse amor para sempre, né?

Depois do meio-dia, as pessoas que ainda estão na festa começam a se organizar para deixar a *rave*. Reúnem-se com alguns amigos, geralmente os mesmos com as quais chegaram,

mas muitas vezes num grupo ampliado. Combinam um destino comum e retiram-se da *rave*, novamente em “caravana”, em direção a casa de alguém na cidade onde possam ainda conversar e ficar juntos até a noite do domingo. Organizam-se para o *chill out* da *rave*, que embora possa não acontecer no mesmo local da festa, também compõe a “balada”.³⁶

Não é preciso nenhuma infra-estrutura muito especial para um *chill out*, apenas um equipamento de som para se ouvir música eletrônica, geralmente suave, no estilo *ambient*³⁷, e um espaço confortável com sofás e almofadas para acomodar os convidados, que devem permanecer por lá nas próximas seis ou oito horas, conversando, descansando e/ou alimentando-se um pouco. A orientação de “estar à vontade” ainda prevalece.

Conforme pontua Macalé em entrevista de janeiro de 2011: *rave* é “*be yourself*” [seja você mesmo]. Depoimentos sobre a *rave* como um espaço de liberdade, que possibilita experimentações e expressões de individualidade, se multiplicaram nas entrevistas que realizei. Maria, por exemplo, comentou em dezembro de 2010:

Ninguém me importunava e isso pra mim já era a melhor coisa do mundo! Eu poder fazer o que eu quisesse que ninguém ia encher o meu saco, ninguém ia ficar lá querendo saber o que eu estava fazendo, ninguém ia ficar reparando no jeito que você dançava. Você ficava muito à vontade mesmo! Você ia com a roupa que você queria, dançando do jeito que você queria, onde você queria, até a hora que você quisesse então...

(...) você poder ser você, fazer o que você quer e estar lá com você, sabe!? Não dever satisfação para o resto do mundo, para o resto das pessoas, pra mim isso é muito forte. Você poder dançar de olho fechado e saber que aquilo não vai te trazer nenhum problema. [risos] Você poder curtir, ficar lá e ser do seu jeito, aquilo funciona do seu jeito, na sua cabeça, no seu espaço, para você dentro da pista, isso é o que é bom.

³⁶ Muitas festas e bares da cidade de São Paulo oferecem-se para o *chill out*, mas geralmente estes acontecem na casa de amigos ou conhecidos que estavam na *rave*.

³⁷ Conforme o glossário de música eletrônica publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, sobre o estilo de música eletrônica conhecido como *ambient*: “Origens: desenvolveu-se a partir de 1990, tendo como referência as peças minimalistas criadas por Brian Eno desde os anos 70. O músico inglês desenvolveu uma série de projetos, solo ou em parcerias, que deveriam servir de trilha sonora para ambientes modernos, como elevadores, aeroportos ou mesmo a Lua (em ‘Apolo’). Outra referência do *ambient* é o som de bandas de rock progressivo, sobretudo os alemães do Tangerine Dream e do Can, e a primeira fase do Pink Floyd. Som: Notas alongadas, melodias etéreas e percussão quase inaudível são algumas marcas do *ambient*. Utiliza também samples de sons étnicos e da natureza, como pássaros, trovões e correntezas. É tocada nos ‘chill out’ (salas de relaxamento dos clubes). Também conhecido como tecno de sofá.” (*Folha de S. Paulo*, caderno Mais!, 6 de abril de 1997)

Isso pra mim é o mais legal da *rave*: você ficar lá sozinho no meio de um monte de gente, fazendo o que você quiser.

Um detalhe me intrigou naquele momento: “sozinho?”. Repeti indagando minha amiga: “como sozinho, se a *rave* é uma experiência de compartilhar?”. Maria riu de canto de boca e rasgou um pouco as minhas utopias de *raver* e pesquisadora. Maria reforçou:

Carol... mas você não tem contato com as pessoas, independente das pessoas estarem abertas, ninguém vai te abordar! (...) As pessoas sorriem, elas são simpáticas, elas passam por você e te abraçam, te oferecem água e continuam andando, cada um continua seguindo sua vida!

As pessoas sorriem, se abraçam, oferecem água e seguem suas vidas. Maria tinha razão em não embalar os aspectos delirantes das minhas expectativas.

Lembro-me, neste instante, do assombro que senti ao folhear o álbum de uma amiga a procura de fotografias nossas nas *raves* para montar o vídeo “Minha geração *rave* anos 90” que compõe esta tese. Fiquei assustada em (re)encontrar naquelas fotos diversas pessoas e amigos que eu havia esquecido completamente. O assombro foi diante minha falta de memória.

Lembro-me, ainda, de alguns outros amigos que prestaram depoimento para essa pesquisa comentarem diante da minha indagação sobre o que sobrou da experiência das *raves* dos anos 90: “aqueles eram os amigos das *raves*, não tem nada a ver com meu modo de vida agora, ficaram lá”. Eu insistia pontuando nosso exemplo: “mas nós nos tornamos grande amigos para além da festa, mesmo que eu deixe de te encontrar por meses, quando te vejo tenho uma intimidade que não acontece com outras pessoas”. E geralmente eles respondiam: “mas já éramos amigos antes, a *rave* apenas reforçou nossa amizade”, como se nós tivéssemos ido à *rave* e voltássemos ainda nós, mas sozinhos, pois apenas nós.

Para Walter Benjamin, a experiência coletiva [*Erfahrung*] se perde quando deixa de ser relacionada com a experiência individual [*Erlebnis*], particular e privada, através de alguma forma de narrativa capaz de garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado o isolamento do indivíduo solitário, a desagregação e o esfacelamento social na modernidade.

“Pois qual o valor de nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais se vincula a nós?”, pergunta-se Benjamin (1994 f: 115).

É verdade que fico um pouco desolada diante da revelação desses esquecimentos: os meus e os deles. De minha parte, faço questão de não esquecer os momentos plenos de empatia sob efeito do *ecstasy*. Quando uma pequena e profunda brecha no tempo se abria através do encontro do olhar do outro e a constituição de um sorriso, que sem pressa, ganhava plenitude capaz de iluminar todo o universo.

Eu faço questão de não esquecer do amor excepcional que eu sentia nas *raves* sob efeito do *ecstasy*. Sob efeito do *ecstasy* você se emociona com a presença dos amigos, aqueles que você encontra imediatamente e também dos outros até então desconhecidos, mas participantes de um momento tão especial em sua vida: a *rave*. Sob o efeito do *ecstasy* você ama os presentes na festa, consegue ver o melhor lado de cada um deles, e até mesmo todos aqueles dos quais lembra, mesmo que não estejam nem nunca estarão nunca *rave*: você se lembra como ama a sua mãe e até o gato dela que cotidianamente te irrita. Sob efeito do *ecstasy*, torna-se possível enxergar as facetas belas, engraçadas, inteligentes de cada pessoa ao mesmo tempo rir do que antes parecia defeito, visto então sob novo ângulo, torna-se humanidade: expressão de medo, fraqueza ou apenas um trejeito. Sob a nova perspectiva é possível perdoar e amar plenamente.

O *ecstasy*, que já foi conhecido como “pílula do amor”, mesmo reduzido a uma “droga recreativa” durante o século XXI, ainda não perdeu seus poderes de provocar empatia. Helena, que começou a frequentar as festas nos anos 2000, não consome psicoativos com frequência, mas sobre a experiência do *ecstasy* ela conta:

O *ecstasy* te dá essa coisa que derrama, que faz a gente se decolar desse pensamento... E aí você olha as coisas... e que você consegue perceber a natureza, você consegue... perceber o próximo. Eu estava numa festa uma vez, e aí... eu lembro assim que eu encontrei com a [Laura], a gente veio uma de encontro com a outra e a gente se deu um abraço assim, e um cara fotografou isso, mas a gente nunca imaginou que aquela cena estava sendo fotografada. E aquele momento assim, a gente se abraçou, e eu chorava, porque eu estava tão feliz de estar naquela festa e encontrar com aquelas pessoas, sabe? Eu estava tão feliz, tão feliz, eu estava tão lúcida, de tantas horas acordadas, de tão... de tão viva, de tão... sabe? A gente tinha entregado flores na festa inteira, a festa inteira estava colorida, a gente estava muito... então a gente deu aquele abraço e alguém fotografou. A hora em que eu olho aquela foto, eu falo, gente, precisa por o nome de

êxtase, sabe? A gente... as duas sorrindo, um sorriso que vinha de um lado e do outro. Eu acho que eu vivi um momento de êxtase que foi registrado. Eu acho que êxtase é isso, você encontra, e aí derrama aquilo, aquela... uma alegria assim, sabe? Uma sensação assim que não tem... não tem palavras. Eu acho que isso é uma hora em que acontece. Você encontra um amigo e... o negócio acontecesse, sabe? É um êxtase. Você não sabe explicar porque você está tão feliz. Você anda para um lado, anda para o outro, abraça as pessoas e olha, sabe... você ama aquelas pessoas, você está em êxtase. Você ama aquelas pessoas, você está em êxtase. (30 anos em junho de 2010)

O êxtase da *rave* é de amor, uma paixão aguda. Seu *gestus* é o sorriso.

Gestus

O processo delirante da performance *rave* é como um “abrir os olhos” para o universo no entorno e as pessoas ao lado. Num movimento concomitante, abre-se também o sorriso. Nina comenta: “eu lembro que eu estava dançando sozinha, sentindo o corpo. Lembro que eu **abri o olho**, eu olhava e tinha um monte de gente...” (*grifo meu*).

Coisas comuns se tornam extraordinárias com o “abrir dos olhos” na *rave*: as estrelas no céu, o amanhecer, a grama, os amigos. A festa é lugar, então, para pequenos momentos mágicos, acontecimentos especiais, milagres. Os milagres, de fato, parecem ser de comunicação. E é isso que espanta: como a gente se comunica!

Os momentos inesquecíveis a *rave* são aqueles quando se realiza uma comunicação que não é verbal, não é fala, mas é sentida como uma “vibração” compartilhada pelos presentes. Comunicação sensual entre as pessoas, comunicação sensual com a música eletrônica, ou antes, com o “ruído” eletrônico que se transforma, então, em música apreciada.³⁸ Joana chamou isso de “outro nível de comunicação, de relação” e comentou:

(...) eu acho que nas festas, a gente abre esse outro sentir, sabe? Não é o sentir que você precisa falar, que você precisa pegar, que você precisa... é um sentir que sei lá, é uma vibração que acontece nesse lugar, que é diferente. Que é um pouco maior, assim, né? Então, teve toda uma comunicação, que as pessoas nem falaram; nem falar, falou. E

³⁸ Pelo festejar *rave*, que se vale do *ecstasy* como ingrediente recorrente, o sinal ruidoso de nossos aparelhos eletrônicos tornam-se musicalidade apreciada e dançada. Cf. ensaio *Fusion*, Capítulo 3.

existe essa comunicação, que não tem fala. Que não tem um toque de mostrar, não tem uma forma de mostrar, mas que as pessoas sentem... ali, nesse ambiente.

A comunicação extraordinária da *rave* se expressa como um “sorriso bobo no rosto”, com o qual Luís, com 32 anos em maio de 2005, definiu o que chamamos de *vibe*:

Vários amigos, todos na mesma sintonia, todos sem querer nada em troca. Pura e simplesmente querendo compartilhar o momento de felicidade, todo mundo junto, é isso. É um traço muito fino que liga todo mundo um ao outro, num sentimento comum, e todos eles. É a mesma finalidade de estar ali, de dividir o momento único de felicidade e loucura. Estar ali, compartilhar isso. Aquele negócio do sorriso bobo no rosto.

O sorriso é, sim, um *gestus* citável da *rave*: “o instantâneo da postura emotiva do sujeito” (*apud* Bolle: 91), expressão mínima, porém plena, da empatia realizada pela festa tecnológica.³⁹ O sorriso *rave* é também a pontuação de uma busca. A satisfação de um encontro que os *ravers* desejam em nosso mundo. O sorriso *rave* irrompe “bobo” pois desprovido de razão prática, “sem querer nada em troca” diz Luís, “pura e simplesmente querendo compartilhar o momento de felicidade”. O sorriso *rave* comunica sobre o enfraquecimento dessa experiência na cidade.

Quando chego a uma rave, sinto aquilo que sempre busquei! Uma vida que não é só minha, mas de todos que estão ao meu redor... ENERGIA, AMOR e IRMANDADE fazem parte de tudo e todos naquele momento! Não importa o visual a aparência. O que importa é a SENSACÃO!

Seguindo as batidas do mestre que fez aquele som, descarrego tudo que já me fez mal um dia...

Sempre perto das pessoas que mais gosto, cuido delas como elas cuidam de mim!

A mesma sintonia; porém com sensações diferentes e ao mesmo tempo parecidas para cada privilegiado que ali está sob um som que é único e exclusivo! É NOSSO!

³⁹ É Walter Benjamin quem aproveita o conceito de *gestus* de Bertold Brecht na sugestão de isolar de um conjunto complexo e difuso a expressão mínima de toda uma situação social, numa espécie de operação cirúrgica na realidade, para fins de exame.

Cada um do seu jeito, cada um de sua forma, mas todos em busca da VIBE PERFEITA!!

Este é um depoimento espontâneo sobre as expectativas *raves* que eu encontrei anexado num sítio da Internet, em maio de 2004, assinado por PsyOne.⁴⁰ A busca por uma experiência de “irmandade” pelas *raves* lembra a problematização de Walter Benjamin (1994f,1994i) sobre o enfraquecimento da “experiência coletiva” [*Erfahrung*] em detrimento da “experiência vivida” [*Erlebnis*] na modernidade diante o esfacelamento das bases sociais da tradição narrativa compartilhada, oriunda da organização do trabalho artesanal.

O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem. A degradação da “*Erfahrung*” descreve o mesmo processo de fragmentação e de secularização que Benjamin, na mesma época, analisa como a “perda da aura” (...) (Gagnebin, 2004: 11)

Sobre o ritmo da cidade produtiva, Lia (23 anos em dezembro de 2010), que frequentou *raves* entre 2007 e 2008, comenta: “quando você está em São Paulo, nas cidades, nos centros urbanos, você não fica junto, você não pára para apreciar, você não pára para... só ficar, só ficar, contemplar, você não tem esse momento”.

Atento à experiência sensorial e psicológica do ambiente urbano do início do século XX George Simmel (2005) identificou a morada de uma vida de objetividade fria, de dureza brutal, onde a economia monetária nivela a qualidade de tudo e todos à mera questão do “quanto”. Morada de uma atitude de indiferença e reserva que impõe limitação excludente perante círculos de vizinhos ou estranhos possibilitando a cada pessoa apenas “um jogo restrito para o desdobramento de suas qualidades peculiares e movimentos mais livres” (Simmel, 2005: 583). Comentando sua experiência urbana, diz Helena: “[e]ntão a sociedade tem que arrumar formas da pessoa se escapar e poder falar de alguma forma sobre todas essas angústias, porque se você viver só a angústia do concreto ...”.

Seu desejo em “falar de alguma forma sobre todas essas angústias” revela os silenciamentos que o concreto da vida urbana na virada do século XXI impõe. Ela continua:

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.zuvuya.net>>. Acessado em: 1 de junho de 2005.

(...) elas vão viver que tipo de experiência num mundo cheio de concreto, né? É difícil, por exemplo, a natureza está acabando, não tem árvores, o mundo está... sabe assim? Cheio de problemas, lixo para todos os lados, você não cultua mais a natureza. Você vê os lixões cheios e cheios de lixo, você vai para o Rio de Janeiro, aquele lixão se encontra com o mar. Quer dizer... a ambigüidade está em tudo, né? Mas só que, quando você boicota esses encontros da humanidade [na *rave*], quando você boicota tudo isso, você deixa a pessoa sem saída. E o ser humano necessita dançar, vivenciar, brincar, sabe? O ser humano necessita desse jogo que é vital para a vida. **Quer se encontrar um com o outro, sorrir e dançar.** (...) *rave*, qualquer foto que você vê, as pessoas se encontrando e se abraçando e sorrindo e dançando, e expulsando os demônios que estão dentro da gente, porque a gente vive num mundo caótico.

O delírio *rave* irrompe como uma possibilidade de sanidade diante do mundo caótico da cidade. É ainda Helena quem fala dessa inversão necessária:

(...) uma pessoa normal, **uma pessoa realmente normal**, consegue ver o mundo como ele está hoje, ele **vai perceber que o mundo está caótico** e necessitando muito de pessoas dançando junto, fazendo círculo junto (...). (entrevista de julho de 2010, grifos meus)

A *rave* surge, então, como possibilidade da prática da dança e do círculo coletivo diante da “oferta caótica” da cidade. Pela “dança”, “o culto e o cuidado com a natureza”, a “brincadeira”, o “encontro com os outros”, o “sorrir e abraçar”, os *ravers* parecem buscar uma experiência que “restaure” – como muitos dizem – a humanidade perdida pelos moradores das grandes cidades na virada do século XXI.

Mas vale ficarmos atentos à pontuação de Gagnebin (1994), lendo Benjamin: apenas o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética em oposição à nostalgia que deseja preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva.

[As] tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, são em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa [que tratam da experiência coletiva do seu presente histórico, do] que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma

experiência coletiva (“Erfahrung”) a partir das experiências vividas isoladas (“Erlebnisse”). (Gagnebin: 1994:12)

Boom

Nos festivais, que não tem a mesma estrutura temporal de uma *rave* regular, mas estende-se por três, cinco, ou até sete dias consecutivos, a dinâmica é um pouco diferente: a maioria das pessoas fica acampada durante todo o período, coexistem durante vários dias e noites no espaço da *rave*. Sua dinâmica comporta inclusive outros exercícios coletivos: palestras, *workshops*, cursos de práticas artísticas, por vezes até visitas à comunidade mais próxima do local, e talvez merecesse uma análise particular, porém vale pontuar que minha intenção não visa a criação de modelos. Minha ideia em apresentar um depoimento que esquematizou deslocamentos e movimentações sociais nas *raves* foi antes o modo que encontrei para detalhar etnograficamente conexões sensuais e sociais realizados pelo modo de festejar *rave*. Os festivais, embora apresentem peculiaridades, também se desenvolvem através de uma dramaturgia na direção da construção da *vibe*: um peculiar engajamento sensual com o mundo capaz de produzir efeitos de “uma conexão cósmica” e/ou a experiência empática da *vibe*.

Nome de um dos mais prestigiados festivais de *trance* do mundo, Boom é também onomatopéia para momento de inflexão dramática. A celebração do festival promete efeitos de ritual: opera uma transformação. No decorrer de engajamentos que se realizam durante o festival, a *rave* opera uma transformação na comunicação entre as pessoas e o Universo. O sítio do festival Boom na Internet anuncia:

[O festival] é uma celebração da intuição, uma telepatia que veremos acontecer pela transformação da comunicação no decorrer desses poucos dias. No final não haverá mais necessidade de palavras. Nós renascemos mais uma vez dentro da realidade do ser num constante Transe Universal, um estado onde todas as mudanças são possíveis, o Universo está na ponta de nossos dedos... nós podemos moldá-lo! O objetivo é apreciar a enorme família mundial no tempo presente *continuum* e juntos permitir que a Cultura, o Amor, a Terra Sagrada e a Arte derretam, misturem-se e eventualmente... Boom! Nós todos demos um grande passo juntos.⁴¹

⁴¹ Tradução minha. Do original: “It’s a celebration of intuition an telepathy as we watch how communication changes along these few days and how in the end there is no more need for words. We are re-born again into to a

A empatia típica da *vibe rave*, é chamada, neste caso, de “telepatia”, uma comunicação plena de significado, que dispensa as palavras - então, de alguma forma, também silencia.

Boom é um momento de inflexão dramática que marca o renascimento dos presentes em seres que podem moldar o Universo. Seres poderosos, que ganham pela festa acesso ao próprio destino. Todo esse poder talvez também esteja falando sobre uma sensação de impotência dos indivíduos no espaço cotidiano da cidade. Tal como cita o *flyer*, a festa abre mesmo uma brecha na sucessão temporal pontuada pelos compromissos da vida cotidiana urbana: torna-se um presente *continuum*. Olgária Matos (2008), observando as movimentações de 1968 em Paris, notou como a paralisação do tempo pode ter efeitos revolucionários, já que, neste caso, a interrupção fundou-se em reflexividade crítica. Por outro lado, pontua Olgária, na ansiedade de se “matar o tempo” como emoções memoráveis, corre-se o risco de esvaziá-lo e tornar a agitação variante da passividade.

Eis que a brecha do tempo instaurado pelo festival procura ser capaz de unir as pessoas como “uma enorme família” e realizar a “fusão” entre a Cultura, o Amor, a Arte e a Terra Sagrada. Mas qual seria a “cultura” e a “arte” do planeta Terra no presente desta festa?

Capítulo 6. *Tribe*

Tribe é nome de *rave* brasileira notória pela grandiosidade de suas festas e do sucesso comercial de seus investimentos. Criada em 2000, num início marcado por pequenas festas para amigos, chegou a reunir 25 mil pessoas na edição de aniversário de 5 anos. Em dez anos, o nome da *rave* transformou-se em marca e multiplicou-se em diversos empreendimentos ligados à música eletrônica: cruzeiros festivos, grandes eventos ao ar livre, noites em *clubs* brasileiros; produção e divulgação de notícias em *blog* e revista impressa; loja virtual que oferece ingressos, DVD da história da *Tribe*, camisetas e sacolas da marca; além de um projeto de levantamento de recursos para doação a projetos sociais de ONG's.

(...) em muitas imagens de grupo os personagens conservam ainda uma forma alada de “estarem juntos”, tal como ela aparece transitoriamente na chapa, antes de desaparecer no “clichê original”.

(Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*)

Anualmente, desde 1997, *ravers* de todo o mundo cantam a um só tempo na festa *Earthdance*:

Somos a tribo do arco-íris, todas as cores, todas as raças, Unidos como Um. Dançamos pela paz e cura de nossa Mãe Terra. Paz no Tibet, Paz para todas as nações e Paz em cada um de nós. Enquanto nos reunimos aqui, seremos uma pessoa só. Todas as pistas de dança no mundo, irmãos e irmãs unidos. Conectemos nossos corações. Despertando, unindo, respirando como um só. Nosso amor é o poder para transformar nosso mundo. Enviemos nossa mensagem agora...¹

A unidade da tribo celebrada pela *rave* é realizada por diversas festas que acontecem simultaneamente em dezenas de países com fusos horários diferentes. A edição da *Earthdance* de 1998, por exemplo, realizada em mais de trinta países, contou com câmeras filmando algumas das pistas de dança, transmitindo via Internet e projetando imagens em outras pistas, por vezes localizadas do outro lado do planeta. Através da troca de informações digitais, projetou-se visualmente a simultaneidade da festa, interligando territórios distantes num mesmo espaço de interação social.

Muitas vezes autodenominada *Global Tribe*, a “comunidade” de *ravers* atravessa fronteiras nacionais, constrói-se na realização de festas de música eletrônica ao redor do mundo e por um fluxo intenso de trocas pela Internet. *One Nation* é nome de festival. *Global Tribe* é

¹ Disponível em: <<http://www.earthdance.com.br>>. Acessado em: 5 de outubro de 2002. Tradução disponível no mesmo sítio da Internet. Do original: *We are the Rainbow Tribe, all colours, all races, United as One. We Dance for peace and the healing of our Mother Earth. Peace for Tibet, Peace for all Nations and Peace within ourselves. As we gather now let us join as One. All dance floors across the world, brothers and sisters united. Let us connect heart to heart. Awakening, uniting, breathing as One. Our love is the power to transform our world. Let us send it out now.*

nome de *rave*, de grife de roupas para *raves*, CD de música *trance* e título de trabalho acadêmico sobre *raves*.²

Comunidade efêmera, de final de semana, que se dissolve no final de cada festa, essa tribo global permanece viva em sítios, *blogs*, redes sociais da Internet e mantém-se latente num certo circuito de lugares de encontro em grandes cidades: restaurantes vegetarianos, bares, *clubs* e galerias (Abreu, 1995).

O hino cantado anualmente na *Earthdance* ainda guarda marca da sua intenção inicial: levantar fundos e a atenção para a causa da libertação política do Tibet. Mas já na quarta edição, em 2001, o *flyer* brasileiro anunciou que “expandiu sua missão de paz a outras importantes causas, entre elas, o meio ambiente, [as] tribos indígenas e [as] crianças”.

“Meio ambiente, tribos indígenas e crianças” são ideias interligadas e imagens cambiantes nas *raves*. Repetidas de várias formas, referem-se a uma temática cara à “comunidade global”, algo tido como primordial, que parece guardar utopias. Juntas, compõem a um só tempo uma “imagem arcaica” (cf. Benjamin, 2006).

Trance e Techno: expressões de uma mesma lua

Se as primeiras *raves* eram embaladas por diversos gêneros de música eletrônica - como o *acid techno*, o *trance*, o *jungle* etc. -, quando o festejar *rave* se institui como prática regular mais ampla, observou-se uma “segmentação da cena” pela instituição de gostos musicais diferenciais entre agrupamentos e os núcleos organizadores das festas. Tal jogo de identificações e diferenciações sociais pôde ser observado em diversos países, como na Inglaterra, na Alemanha e no Brasil, em momentos diferentes, porém articulando tanto referências locais, quanto aspectos transnacionais. Através da preferência musical, agrupamentos que participavam da “cena eletrônica” se instituíram, então, como distintos, traçando trajetos específicos no circuito da música eletrônica globalizado, desenvolvendo estéticas e discursos peculiares.

Esse jogo de identidades da “cena *rave*”, ainda que dinâmico, organizou-se especialmente a partir de uma fratura entre o universo simbólico (e musical) associado à *techno*

² Refiro-me ao CD *Flash - Global Tribe* lançado em 2001 pela Agnosia Records, na Alemanha, e ao livro *Global Tribe: Technology, Spirituality and Psytrance*, do antropólogo Graham St John, a ser publicado simultaneamente em Londres e Oakville em 2012 pela Equinox Publishing.

music e ao universo da *trance music*. Conforme apontam alguns antropólogos (D’Andrea, 2004; Cavalcanti, 2005; Rietveld, 2010) e muitos jornalistas, o *trance* surgiu como uma variação do gênero *techno* nos últimos anos da década 80, na ilha de Goa (Índia), configurando uma ideologia diferencial, particularmente sob denominação de *psychedelic trance*. Nas *raves* de *trance* multiplicaram-se divindades hindus, *saniasis* (discípulos do Osho) e seres de luz, o estudo do calendário maia e a associação da *rave* com a psicodelia *hippie*.

Muitas das histórias (re)construídas posteriormente sobre o que foi denominado, então no final dos anos 1990, de “cultura do *trance* psicodélico”, coincidem em reconhecer Goa Gil como personagem fundamente. Goa Gil é Gil Levey, um *hippie* de São Francisco que migrou para uma comunidade de estrangeiros em Goa nos anos 1970, e, durante as experimentações *raves* na ilha indiana no final dos anos 1980, “inventou” o gênero de música eletrônica nomeado de *goa trance*. Personificando um *sadhu* (homem sagrado hindu)³, pelas longas barbas brancas, pela prática da yoga e pelos discursos sobre transcendência espiritual através da dança, Goa Gil há vinte anos viaja pelo mundo para discotecar em festas de música eletrônica.

Durante duas das diversas vezes que estive no Brasil (em 2007 e 2008), participei, com objetivo etnográfico, das *raves* onde ele discotecou. Vale comentar a aura que parecia compor o personagem: os *ravers* falavam dele como um ídolo revestido de mistérios e poderes especiais; era-lhes intrigante a possibilidade dele discotecar por 18 horas consecutivas. Muitas histórias rumoravam entre os *ravers*: Goa Gil haveria meditado imóvel por 24 horas na beira de uma cachoeira como preparação para a *rave*; alimentava-se especialmente da luz solar; falava apenas com algumas pessoas escolhidas por ele; e tocava algo inédito com uma tecnologia já obsoleta, gravações em fitas DAT. Goa Gil tocou, de fato, por mais de 16 horas consecutivas nas *raves* que participei, quase sempre sorridente e dançante – especialmente quando eu aproximava a câmera de vídeo –, outras vezes, ficava mais compenetrado. Por alguns instantes, ele sumia do pequeno palco, porém, retornava logo, e, no meio da manhã, já estava, então, acompanhado de uma garrafa de Budweiser.

Voltando da festa, num ônibus fretado para a ocasião, um dos *ravers* não conseguiu conter a piada: “o velhinho devia usar fraldas... como ficou 16 horas tocando?! Ele dançava como aquele coelho rosa de brinquedo das pilhas Duracell” [que fora imortalizado para nossa geração pela propaganda televisiva]. “Que pilhas ele usava?!...” Todos riram, satisfeitos que

³ Gil Levey, antes de tornar-se Goa Gil, é também Mangalanandji discípulo de “Sri 1008 Sri Swami Nirmalanand Saraswati Maharaj of Ranmandir, Srinagar Kasmir”, iniciado guru da ordem *Juna Akhara* (McAteer, 2002).

estavam com a festa. A gozação iluminava aspectos ordinários do guru tido como sagrado, aspectos publicitários de uma apresentação que parecia mecanizada.

Ainda que o *psytrance* e o *techno* possam ser usados como emblemas identitários, as fronteiras entre o universo simbólico do *techno* e do *trance* sempre foram fluidas, acionadas apenas situacionalmente, borrando-se no festejar *rave* que os fundou.

Os *flyers* da *rave Fusion* e da *rave Xxxperience*, ambos anunciando boas-vindas, são bons exemplos das facetas diferentes que se mostravam no universo das *raves* brasileiras já nos anos 1990.

Em maio de 1998, o *flyer* do núcleo *Fusion* convidava: “Bem-vindos à próxima dimensão”. A filipeta traz o espectro de um rosto flutuando no espaço sideral. Quando aberto, a imagem do mesmo rosto ganha comprimidos de *ecstasy* no lugar dos olhos e flutua, então, em meio às sombras de uma floresta e sob um globo de espelhos - artefato típico da decoração de pistas de dança.⁴

Imagem 9. *Flyer da rave Fusion de maio de 1998*

⁴ Esse globo carrega ainda o logotipo criado para representar o núcleo: uma figura humana dançando.

A *rave*, intitulada de *Chemical Reaction II* (segunda edição da primeira festa, realizada dois meses antes), propunha:

Fórmula - duas pistas cobertas + 30.000 watts criando trovoadas de som + relâmpagos de luz movidos pela fantástica iluminação e laser + calmaria proporcionada pelo chill out room com massagistas + vídeo game cortesia + breakfast free + fluor shop + energy drinks bar + decoração flúor + malabaris + pirofagia + telões psicodélicos = entertainment

Apenas um mês depois, em junho de 1998, a *rave Xxxperience* imprimiu *flyer* da edição chamada de *Trantra Temple*, também com anúncio de boas-vindas:

Bem-vindos a este templo sagrado, regido pelo prazer, sonoridades, imagens, psicodelia, misticismo... Aqui lhes será mostrado o caminho da harmonia, felicidade plena. Utilizando suas energias física, mental, emocional e sexual, as transformaremos, ensinando-lhes a ver o caráter sagrado de toda a vida. Preparem-se para o 6º ritual XXXperience de união e celebração à vida.

O *flyer* traz a figura de uma divindade hindu sentada na posição de lótus, flutuando sobre um lisérgico mar vermelho borbulhante. Abrindo o *flyer*, encontramos sombras esbranquiçadas de templos orientais e de uma mandala no centro do quadro. Multiplicado e sobreposto, o modelo de templo usado é o Taj Mahal, eloquente construção considerada uma das maiores maravilhas da humanidade.⁵

⁵ A construção do Taj Mahal se deve ao luto de um rei, coroado em 1628 com o nome Shah Jahan - "o rei do mundo" -, que decidiu criar um mausoléu para sua rainha amada falecida, por quem se apaixonou aos quinze anos de idade e com quem desposou por cinco anos. O rei desejou um mausoléu para que o mundo não a esquecesse: "[n]ão se sabe ao certo quem foi o arquitecto, mas reuniram-se em Agra as maiores riquezas do mundo. O mármore fino e branco das pedreiras locais, Jade e cristal da China, Turquesa do Tibet, Lapis Lazulis do Afeganistão, Ágatas do Yemen, Safiras do Ceilão, Ametistas da Pérsia, Corais da Arábia Saudita, Quartzo dos Himalaias, Ambar do Oceano Índico." Acessado em 10 de setembro de 2011. Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2005/08/taj_mahal.html#ixzz1epHMWVmn>.

Imagem 10. Flyer da rave Xxxperience de junho de 1998

Templo grandioso construído sobre as lágrimas de um luto, o Taj Mahal surge como imagem bela, mas intrigante num *flyer*. Sobre tais imagens, que por um instante despertam fantasmagorias, o núcleo de organização da *rave* inscreveu instruções para o prometido “ritual”, requerendo, inclusive, “atenção” do leitor.

17 horas de música - 2 pistas cobertas - 60.000 watts de som - laser colorido [rainbow⁶ color] - telão - 1.300.000 m2 de área verde – cachoeiras – 5 lagos – piscinas – tobogã de água – chill out area 01 - incorporando deuses indianos ao som transcendental da sitara de Alberto Marsicano – chill out área 02 com som ambiente + cinema + massagem + fogueira + chai – vôos panorâmicos de balão [gratuitos] – performance de tambores e danças tribais – performance dança do fogo, bolas de cristal, esculturas incandescentes e malabaris por Zero Gravity [Inglaterra] – decoração Xxxperience – 3 bares [organic food] – breakfast free – Xxxperience flúor market e mais surpresas

Ambas as *raves* aconteceram nos arredores da grande São Paulo e contaram com a participação de muitos dos mesmos grupos de amigos, aqueles que frequentavam e

⁶ A grafia da palavra de língua inglesa *rainbow* foi impressa como *rainbow* (com “M” em vez de “N”), provavelmente um lapso casual. Mas tal engano, ainda que muito pequeno, faz lembrar a colocação de Homi Bhabha (1998) sobre a mímica, sempre incompleta, do colonizado. Ainda que a palavra seja inglesa, sua grafia ‘errada’ atende à lógica da língua portuguesa que prescreve que a letra “B” seja sempre precedida de “M”, nunca de “N”. Não seria esse um exemplo de incorporação da língua do colonizador que, conforme pontua Bhabha, não pode ser mais do que parcial? Sobre a questão afirma Bhabha (1998: 133): “[o] desejo de emergir como ‘autêntico’ através da mímica - através de um processo de escrita e repetição - é a ironia extrema da representação parcial.”

organizavam as *raves* do período. Enquanto a Xxxperience propunha um “ritual sagrado”, a *Fusion* prometia, como resultado de sua fórmula: “*entertainment*”, que, segundo o dicionário *Password* (2002:163), traduz-se como: (1) espetáculo, (2) divertimento e (3) entretenimento. No entanto, as duas garantiram a brincadeira *rave* com infraestrutura semelhante:

- pistas cobertas: garantia de realização da festa mesmo no caso de chuva;
- muita potência de ampliação sonora (dezenas de milhares de watts);
- iluminação para uma ambientação fantástica: (1) “luzes negras”, que, à noite, atribuem ao branco e às cores sintéticas fluorescência; (2) estrobo, que pisca luz forte em ritmo exato produzindo alteração da sensação do tempo; e (3) *laser*, que desenha imagens e efeitos fantásticos na pista e no céu sobre a festa;
- telões para a cenografia da pista: tecnologia cinematográfica onde se projeta imagens sem narrativa linear, mas sim sequências de imagens fantásticas (ou psicodélicas) que criam enredo surrealista. Semelhante à atividade do *dj* que compõe narrativa musical, o *vj* (vídeo jôquei) realiza montagens ao vivo durante a festa.
- *chill out*: espaço da festa destinado para o descanso e o desaquecimento. As mensagens são muito bem recebidas nos corpos *ravers* já que o *ecstasy* aguça o tato e a duração da festa estressa a musculatura;
- decoração flúor: tintas fluorescentes iluminam imagens do espaço sideral, fractais, figuras fantásticas e símbolos míticos que compõem no ambiente ao ar livre a cenografia da festa. São típicos das *raves* os “panos” (painéis) pintados e as esculturas;
- malabarismos com claves, bolas, panos e pirofagia são exemplos dos espetáculos circenses muito comuns em *raves* (realizado por profissionais e também por amadores participantes da festa);
- bebidas energéticas industrializadas (como Flash Power) e naturais (suco com guaraná e açaí) são alimentos tradicionais das *raves*;
- café da manhã gratuito [*breakfast free*] era geralmente oferecido nas *raves* brasileiras dos anos 1990, restringindo-se a frutas, mas suficiente para atender ao exercício da generosidade e do compartilhamento quem é valorizado;
- *fluor shop* ou *fluor market*: pequena loja com produtos fluorescentes a fim de oferecer aos participantes as cores e produtos da “cultura *rave*”, como tinta corporal, camisetas com estampas de fractais, roupas confortáveis e coloridas, objetos para malabarismo, chupetas que brilham no escuro, pirulitos, cigarros, papel de seda, chicletes.

Embora os convites das duas festas garantissem a “instalação” *rave*, cada núcleo oferecia algumas atrações que traduzem diferenciais simbólicos e ideológicos. Neste sentido, e apenas como uma abstração teórica que nos ajuda a compreender imagens e ideias cambiantes na prática *rave*, podemos dizer que a *Fusion* ligava-se ao discurso *techno* enquanto a *Xxxperience* articulava discursos do *trance*, ou do *psychedelic trance*.

O “*entertainment*” oferecido pela *Fusion*, que é ao mesmo tempo espetáculo, diversão e entretenimento, carregava em sua grafia o mesmo símbolo criado para compor os olhos do espectro flutuante na floresta: símbolo grafado nos comprimidos de *ecstasy*.⁷ Mas a *rave* não é apenas uma reação química do *ecstasy*, é fruto da combinação dos espaços, equipamentos e práticas. A outra “dimensão” que a festa procura criar surge da floresta, transcende as dimensões nas quais nós normalmente vivemos: “é a pura diversão”, dizem muitos dos *ravers*, ainda que essa dimensão possa ser considerada “sagrada” pelos adeptos do *trance*.

A “próxima dimensão” oferecida pela *rave* projeta-se no espaço sideral, é “a próxima” porque avança, projeta-se no futuro. Muito da *rave* pareceu “futurista” aos frequentadores dos anos 1990. “Diferente de tudo o que já se tinha visto antes”, diziam os *ravers* na década de 1990, e ainda repetiam, nas entrevistas realizei durante os anos de 2010 e 2011: “tudo aquilo era muito novo”.

Ao mesmo tempo em que se projeta no futuro, a *rave* também recupera práticas e alguns brinquedos quase obsoletos, como os malabares circenses. A *Fusion*, por exemplo, ofereceu como cortesia “vídeo game” (o lúdico na linguagem computacional), brincadeira das crianças que ali presentes já eram jovens, quase adultos.

Carregando outra ideologia, a *rave Xxxperience* prometia um ritual para transcendência mística. O hedonismo da “pura diversão” *techno* toma a forma de “felicidade plena” no *trance*. A *rave* torna-se “templo sagrado” que ilumina “o caráter divino da vida”. Promete “harmonia” através da “transformação” das “energias física, mental, emocional e sexual”.

Diferentemente da proposta de entretenimento *techno* da *Fusion*, a proposta sagrada *trance* da *Xxxperience* incorpora deuses indianos pelo som transcendental da cítara, na imagem de Ganesh impressa no *flyer*, nas estátuas que compõem a cenografia da festa e no chá trazido da Índia, o *chai*. Propõe uma alimentação mais orgânica [*organic food*], que parece combinar muito bem com as apresentações de “tambores e danças tribais” previstas.

⁷ Lendo o *flyer* penso, neste momento, que a palavra poderia ser decomposta em E [gria para *ecstasy*] + enter + in + ment [*ecstasy* na mente]. Lembro-me, então, que o *ecstasy* passou a ser chamado de “droga recreativa” no século XXI.

Nessa edição, a *Xxxperience* também oferecia algo espetacular: passeio panorâmico de balão, antes imaginado apenas cinematograficamente. Do balão via-se a própria festa, um empreendimento tecnológico colorido e grandioso incrustado entre os morros verdes que rodeiam a Grande São Paulo.⁸ Espetacular era a própria *rave*.

Pelo festejar *rave*, espetáculo e ritual se entrelaçam: técnicas do espetáculo da sociedade tecnológica [*techno*] produzem o transe [*trance*] capaz de ter efeitos de ritual.

Minha dissertação de mestrado desconfiou do discurso *rave* sobre uma tribo global e apontou ideologias e estéticas diferenciais que compuseram historicamente variações identitárias no contexto da festa. Cabe citar, pelas fotografias que realizei, algumas expressões de semelhanças e diferenças entre as *raves* de *techno* e de *trance*.

Fotografia 1. Rave Circuito/ SP Groove
(junho de 2002): *rave de techno*

Fotografia 2. Rave Earthdance
(outubro de 2002): *festival trance*

⁸ De fato, a atração do “passeio de balão” ficou disponível para alguns poucos dos presentes nessa festa, que reuniu mais de quatro mil pessoas, pois funcionou somente durante a parte da manhã da *rave*. Com capacidade de carregar apenas três pessoas por vez, o passeio ainda reduziu-se a uma subida para observação panorâmica.

A concepção de cada festa apresentava variações de uma mesma temática, o que, na virada do século, configurou diferenciais ideológicos e estéticos, que posteriormente, nos últimos anos, deixou de ganhar importância nos festivais internacionais. As disputas identitárias enredadas nas *raves* parecem referir-se a problemáticas específicas já que podem ser observadas tomando formas pertinentes a cada dinâmica sociocultural mais localizada.

No Brasil, a despeito do “mito da democracia racial”⁹, as identificações sociais muitas vezes imbricam raça e status econômico, tal como sugerido pela descrição do “cybermano” publicada no livro da jornalista Erika Palomino: “Eles são jovens, barulhentos, andam em bandos. São negros ou mulatos-claros, têm o cabelo tingido ou em mechas coloridas” (Palomino, 1999: 244)

Os “cybermanos” eram, na verdade, os jovens *clubbers* das classes mais baixas, identificado com a periferia física e simbólica da Grande São Paulo. Quando eles começaram a aparecer nas *raves* paulistanas no final dos anos 1990, muitos dos antigos frequentadores de *raves* disseram nostalgicamente que a *vibe* tinha acabado. E mesmo sem fazer uma correlação direta, diziam que a festa não tinha sido tão boa, pois tinha muita “gente feia”. “Gente feia” era cybermano. Tanto sua estética quanto sua presença incomodavam os já experientes *ravers* brasileiros das classes média e média alta. A proposta de “uma única tribo, de todas as cores, de todas raças, dançando num só coração” não foi suficiente para superar recortes e preconceitos sociais, que provaram-se, assim, profundamente arraigados (Abreu, 2005).

Camilo Rocha, jornalista e *dj*, relatou numa reportagem para a revista BEATZ (n.º 3, junho de 2003):

Houve um tempo em que gostar de música eletrônica era gostar de tudo: drum’n’bass, ambient, house, breakbeat, etc. (...) Quando a cena teve seus primeiros momentos de massificação, com as grandes raves de 98/99 e a decolagem do fenômeno cybermano, milhares de pessoas com várias bagagens apareceram no quadro.

O “fenômeno cybermano” parece ter disparando o que ele chamou de “a Grande Segmentação ocorrida no fim do milênio passado”, sendo que, conforme o jornalista, “fenômeno equivalente ocorreu na Europa por volta de 93/94”. Outra versão, muito próxima,

⁹ O “mito da democracia racial” no Brasil trata da miscigenação racial no país como um caso singular de convivência harmoniosa entre etnias de proveniências distintas. Sobre o assunto ver “Introdução - O espetáculo da miscigenação” em *O espetáculo das raças* (Schwarcz, 1993) e também *Raça e Diversidade* (1996).

seguiu recontada por outra reportagem, intitulada “A sociedade secreta do trance”, na edição nº 6 da mesma revista:

Com a segmentação, muita gente também passou a torcer o nariz para o trance e não pôe mais os pés nas psy pistas. ‘Hoje, quem ouve trance acha tecno pesado, e quem escuta tecno acha trance muito fácil’, analisa Roberta, que já transitou entre as duas vertentes (...) ‘A energia de qualquer balada é boa se você está com seus amigos’, afirma, sabiamente. **‘A questão é, então, saber quem são aqueles que podem ou são incluídos na categoria de amigos’.** (*grifos meus*)

O trabalho de campo conduzido em festivais ingleses em 2008 também apontou fraturas profundas na dinâmica de instituição da tribo global *rave*, mas, então, referindo-se a categorias pertinentes ao contexto do Reino Unido. Vale citar a etnografia do Bloc Weekend, onde irrupções de disputas surgiram na festa, revelando aspectos cotidianos da dinâmica social.

Bloc Weekend é festival de musicalidades ligadas ao universo do *techno* realizado anualmente, desde 2007, em Norwich, cidade litorânea do Reino Unido. Com um público esperado de 2.500 pessoas, o evento acontecido entre os dias 14 de março (sexta-feira) e 17 de março de 2008 (uma segunda-feira de feriado nacional, *St. Patrick’s Day*), foi um sucesso de vendas - os ingressos se esgotaram com mais de um mês de antecedência.

O *site* da Internet do Bloc, que dispunha também de *chat* para que pessoas conversassem sobre o evento, a troca, a venda e a compra de ingressos entre participantes, anunciava:

BLOC é uma experiência de festival única, porque embora debruçada sobre águas marrons [o mar daquela região tem coloração marrom] toda a família Bloc será hospedada em acomodação de férias ‘finíssima’: com banheiros, camas, televisões, facas, garfos e espátulas.

Esta é uma experiência de festival poderosa, porque embora assistindo à engorda de uma indústria, toda família Bloc irá submergir no mais profundo som do eletrônico *underground*.¹⁰

¹⁰ Tradução minha. Do original: *BLOC is a unique festival experience, because instead of sleeping face down in brown water all bloc family are housed in fine spiffing holiday accommodation, with baths, beds, televisions, knives, forks and spatulas. It is a powerful festival experience, because instead of watching an industry fattened bloater waddling on stage and farting out next summer's vom-along bop anthems, all bloc family will be*

Underground é um conceito amplamente usado e valorizado na “cena eletrônica” para referir-se a produções artísticas geradas nas margens da indústria da comunicação de massa. Diz respeito a uma espécie de subterrâneo do sistema capitalista, lugar de maior liberdade para experimentações que possibilita a geração de novas expressões artísticas. Não existe uma tradução para o português muito exata, mesmo porque se diz *underground* em inglês por aqui. O conceito se delinea em contraposição à ideia de *mainstream*, ou seja, a indústria que padroniza e mercantiliza em grande escala a produção artística.

Cabe ainda traduzir trecho do texto acima citado a fim de anotar outra diferenciação que se estabelece entre o universo do *techno* e do *trance*. O *flyer* comenta que embora o festival se realize num cenário natural (debruçado sobre o mar), haverá infraestrutura urbana para acomodação confortável (banheiros, camas, televisões, facas, garfos). Eis que a saída da dinâmica cotidiana da cidade em direção ao campo para os festivais de *techno* carrega antes o significado de férias, uma experiência à parte do universo do trabalho, mas sem dispensar o conforto com o qual os participantes de festa estão acostumados, a fim de garantir que fiquem à vontade. *Avonts* é nome de *rave*. Diferente, a proposta naturalista do *trance*, que se identifica com o movimento *hippie*, sugere uma experiência de contato direto com o ambiente natural (talvez férias “selvagens”) através de acomodações básicas para o *camping*, ainda que, muitas vezes, também ofereça alguns quartos, chalés, *trailers* para aqueles que podem pagar e desejam maior conforto.¹¹

No caminho para o festival, ganhei uma carona num táxi que se dirigia para o local, o último da estação de trem (as pessoas vão se encontrando pelo trajeto a caminho da festa). O *dj* que me ofereceu carona mostrou-se bastante surpreso com minha proveniência do Brasil. “Como ficou sabendo da festa?” foi uma pergunta que quase todos me fizeram durante o evento, para minha própria surpresa. No final dos dois primeiros dias de evento, tive a impressão de ser a única pessoa ali que não tinha o inglês como primeira língua: todos que encontrei eram ingleses, irlandeses ou escoceses. Talvez por isso, chamasse tanta a atenção o

submerged in the deepest sound from the electronic underground. Acessado em: 20 de março de 2008. Disponível em: <<http://www.blocweekend.com/>>.

¹¹ Algumas *raves* já chegaram a oferecer áreas VIPs com acesso restrito ao pagamento de valores maiores, como é mais comum em eventos de música eletrônica realizados no perímetro da cidade. Na Inglaterra, durante meu trabalho campo em 2008, notei que os anúncios dos festivais de música eletrônica geralmente oferecem acomodações com várias faixas de preço e serviço. Um deles, por exemplo, que seria realizado numa ilha da costa do Reino Unido, no verão daquele ano, oferecia suíte para um casal e *lounge* para receber amigos com decoração balinesa, além de serviço de bar 24 horas durante os quatro dias do evento, pelo preço de seis mil libras. Neste caso, além de conforto, o festival oferece luxo.

fato d'eu descobrir o festival, que, sob certo prisma, era de uma “irmandade *underground* do Reino Unido”.¹²

O momento de minha chegada foi bastante tenso: eu estava fazendo algo bem estranho ao comparecer numa *rave* sozinha, sem meus amigos, para ficar hospedada dividindo um chalé junto com pessoas das quais eu não era uma conhecida, num contexto cultural que eu também desconhecia. “Que tipo de loucos posso eu encontrar?”, perguntava-me, sentido algum frio na barriga pelo caminho. Eu havia comprado meu ingresso pelo *site* uma semana antes, através de uma negociação no *chat*, o que fora possível somente por causa da desistência de um amigo daquela turma de irlandeses, que disponibilizou a vaga. Ao chegar, enviei mensagem para o celular de alguém dessa turma de amigos e esperei-o na porta do evento. Quando nos encontramos, suspirei de alívio e pude quase ouvir ele fazer o mesmo. Pensei na hora: “ok, ele se parece com meus amigos *ravers* do Brasil: moço por volta dos 20 anos, de calça jeans, tênis e camiseta, simpático e amigável”. Fomos, então, até o chalé onde eu ficaria hospedada.

Ao abrir a porta do chalé, suspirei mais uma vez de alívio, todos eram como meus amigos no Brasil. Estavam eles reunidos, todos da mesma turma de amigos de Dublin, me esperando na sala. Eram aproximadamente quinze pessoas que também estavam curiosas e apreensivas em relação a mim. Houve pouco mais de um minuto de silêncio depois que a porta foi aberta, momento de tensão, todos me olhavam. Naquela noite, enquanto arrumávamos a cozinha do chalé, Karen comentou: “estávamos preocupados em receber uma brasileira, imaginamos que você poderia ser negra”. Eu me mantive em silêncio. Ela continuou: “ficamos aliviados. E mesmo você sendo uma ‘*new londener*’ [nova londrina], você parece legal”. Tentei ser natural e agradeci, porém estava um tanto chocada com o comentário.

A “irmandade Bloc”, mesmo comemorando sua união pela festa, revelava fraturas internas. Segue trecho de meu diário de campo:

Por volta de quatro ou cinco da manhã, éramos sete pessoas conversando no chalé, de portas abertas, quando ouvimos um grito feminino terrível, proveniente de algum chalé próximo. Ficamos quietos e curiosos, imaginando o estaria acontecendo. Ouvimos, então, outro grito igual. Os meninos do chalé hesitaram um pouco, mas dois resolveram sair correndo para descobrir o que estava acontecendo, talvez ajudar alguém (na hora imaginei que uma moça pudesse estar sendo estuprada, ou algo bem terrível tivesse acontecido). Depois de alguns minutos eles voltaram com cara de irritados para nos

¹² Fiquei sabendo do festival por indicação de um inglês com quem eu estava combinando gravar entrevistas para meu trabalho de campo.

avisar que era apenas uma “brincadeira”. Barry saiu como num impulso para o terraço e gritou: ‘filhos da puta de ingleses hippies’ [*fuckin*g *English hippies*!?!]. Karen foi pegá-lo e puxou-o com força e rapidez pela camiseta para dentro do chalé. Deu-lhe um pito de ‘mãe’ (conforme ela se comportava em outras situações: oferecendo comida, arrumando a cozinha): ‘vocês [os meninos] estão loucos? Querem arrumar briga por aqui?!’.

Eis que a loucura mais perigosa de meus amigos *ravers*, naquele contexto, seria trazerem para a festa as disputas que deveriam ficar de fora.

Os festivais de música eletrônica realizados no Brasil nos últimos anos, embora privilegiando o *psychedelic trance*, voltaram a oferecer pistas de dança específicas para cada afiliação de gosto musical, reunindo, mais uma vez numa única festa, alguns agrupamentos que disputavam espaço na “cena eletrônica” brasileira anteriormente. Porém, neste momento, interessa-me notar como as festas de *techno* e as de *trance* configuram expressões de uma mesma lua, ou melhor, de um mesmo fenômeno: o festejar *rave*. Cambiando o *trance* e o *techno*, a performance *rave* subsiste como uma dramaturgia, carregada de tensões.

Interligando “meio ambiente, tribos indígenas e crianças”, as *raves* revelam luas novas ou luas cheias, que são variações do mesmo tema. Enquanto os festivais de *trance* garantem espaço para a presença de crianças peladinhas e apresentações de indígenas – tal como de crianças indígenas¹³ –; nas *raves* de *techno*, a infância mostra-se nos personagens dos desenhos animados que povoam as camisetas dos participantes, nos ursinhos de pelúcia carregados nos braços e mochilas, e também nos pirulitos e nas chupetas espalhados pela festa. O meio ambiente é imediatamente acionado na *rave* através da preocupação ecológica e das medidas mitigadoras dos impactos ambientais da festa, que são comuns nos dois universos, embora a temática da ecologia seja discutida especialmente nos eventos de *trance*.

Neste sentido, o *trance* e o *techno* podem ser vistos como dois lados de uma mesma moeda: a tribo global *rave*. Enquanto o *techno* simplesmente se faz como um celeiro criativo “*underground*” que se projeta no “*mainstream*”, todos filhos da mesma “família” da “comunicação de massa”; os “tranceiros” nomeiam-se “comunidade alternativa”,

¹³ Conforme anotado no ensaio “Esquenta”, Capítulo 1.

autodenominada herdeira da psicodelia dos *hippies*. Porém, os tranceiros são , antes, os “*hippies* tecnológicos”¹⁴.

Sobre quem nós somos

O texto de apresentação do sítio da Internet Zuvuya¹⁵, importante ponto de encontro digital do circuito brasileiro das *raves*, considera que a festa de música eletrônica: “é sobre quem somos nós, sobre o tempo, culturas, informação e nossa presença e relacionamento dentro do universo”. Diagnostica que: “hoje nós vivemos em um momento de grande diversidade cultural, no entanto, dentro do mesmo momento, em uma era de unificação global. (...) Enquanto o ocidente se prende ao consumo desenfreado de produção em massa, sob ele emerge uma nova cultura global.”

O “nós” se funda pela efêmera, mas contundente, experiência de *communitas* das pistas de dança de música eletrônica. A dança coletiva fornece um ponto de inflexão, um uníssono do delírio que cresce no decorrer da festa e alcança expressão pela *vibe* compartilhada. A *vibe* tanto simboliza como ativa a existência de uma coletividade temporária.

...abrindo nossos corações, nos rendemos à dança... uma tribo unida, em transe, dançando como um só corpo uma mente um coração incorporando deuses em dança cósmica celebraremos este ritual psicodélico... uma tribo unida em espírito, elevando nossa energia ao clímax... (*flyer da rave Xxxperience* de março de 1998)

Sobre as propostas mais místicas das *raves*, Nina, que frequentou as festas durante a década de 1990 e compôs o núcleo *Fusion*, comentou numa entrevista realizada em janeiro de 2011: “[e]u não gosto dessa coisa muito... ah, ‘estou fazendo um bem para o mundo’. Não, eu estou indo para a festa porque eu gosto de curtir, de ficar louca, ouvir música, não é?”.

A colocação de Nina refere-se à missão assumida, por exemplo, pelo *dj* Alquimix que acredita no poder transformador da música quando discoteca:

¹⁴ Tal como os nomeou Guilherme, morador de Trancoso (BA), quando observou as primeiras *raves* em território brasileiro no início dos anos da década de 1990. Ver ensaio *Celebra Brasil*, Capítulo 2.

¹⁵ Disponível em: < <http://zuvuya.net> >. Acessado em: abril de 2004.

[O] som é a coisa mais poderosa que existe. Você pode destruir coisas e você pode criar coisas com o som. O universo é... feito a partir de som. Então não é uma coisa que eu acho, que eu tenho a impressão; eu tenho certeza que funciona assim. É funcional mesmo, assim, e é aí... é aí que eu estou querendo chegar. Então... ainda mais numa festa *trance* que, talvez, tenha um caráter um pouco mais esotérico, místico, xamânico, étnico, espiritual. (...) as pessoas que estão tocando ali, elas tem... elas tem a... propriedade xamanística de gerar alteração de frequência, de desbloquear coisas que estão travadas nas pessoas, de levar cura, levar luz, levar consciência. (entrevista de dezembro de 2010)

Segundo Alquimix, o “*dj* é um cara mágico”, ele “cria magia”. Lembremos que a “magia” em questão é gestada pela tecnologia eletrônica. Tecnologia que encanta o mundo, como mágica.

Se algumas vezes, especialmente nas festas de *trance*, a pista de dança da *rave* é considerada sagrada, outras, nas de *techno*, é apenas palco iluminado. Em ambos os casos a *rave* é oportunidade específica para a experimentação e o exercício de formas de consciência e de organização social distintas daquelas vivenciadas no espaço urbano cotidiano, ou melhor, é uma oportunidade para a “transcendência” delas. Pela *rave* transcende-se a “sociedade” (re)instaurando a “comunidade”. A “tribo” surge, então, como imagem arcaica da sociedade. Através de relatos e o acervo de imagens de viajantes¹⁶, algumas influentes concepções filosóficas (cf. Jean-Jacques Rousseau) e sociológicas (cf. Ferdinand Tönnies e Émile Durkheim), a ideia de tribo constituiu-se no imaginário ocidental como imagem primordial de relações comunitárias: da harmonia do homem com a natureza, com a sua sensualidade e com outros homens. Neste sentido, a performance *rave* encena uma história poderosa: o próprio mito de origem da sociedade tecnológica, ou seja, a versão globalizada de uma “tribo”.

Seja através de um teatro do ritual *trance* ou da brincadeira descomprometida *techno* sob uma lona de circo, os *ravers* tomam parte na história da humanidade e assumem a sociedade tecnológica. Valendo-se de tecnologias típicas da sociedade industrializada do final do século XX e de técnicas do espetáculo, a *rave* produz efeitos de ritual, produz uma catarse

¹⁶ Diversos são os trabalhos na antropologia que analisam como se constituiu o imaginário europeu sobre o Novo Mundo. O choque cultural resultante da chegada dos europeus em terras antes desconhecidas marcou profundamente o imaginário social da Europa no século XVI e proliferou-se através de um vasto acervo de imagens, conforme pontua Edgar Teodoro da Cunha (1999:13): “[m]uito se escreveu, mas principalmente inúmeros registros visuais foram produzidos, como gravuras, pinturas, tapeçarias tematizando tanto as populações e costumes aqui encontrados, como também a natureza em sua exuberância tropical, a multiplicidade de paisagens e seus animais e plantas exóticas”.

sensorial e dramática. Através do transe tecnológico, nós, *ravers*, unificamos a humanidade acionando uma ancestralidade primordial na direção de uma conexão intergaláctica. Integração com a natureza planetária e conexão com o cosmos interplanetário. O “outro” nesse jogo de alteridades é o *alien* (símbolo amplamente espalhado pelas *raves*), o horizonte se estende para o espaço sideral.

Era Planetária

O mestrado em ciências sociais de Ana Flávia Nogueira Nascimento (2006) é material valioso. Acredito que além de permitir “ser afetada” (Favret-Saada, 2005), a pesquisadora apresentou um texto completamente contaminado pelos discursos do *trance*, um exercício teórico que se aproxima da transcrição. A seriedade com a qual assume tais discursos transforma seu trabalho em testemunha íntima da ideologia, da estética e dos valores *trance*. Intitulado *Festivais Psicodélicos na Era Planetária*, a dissertação associa os “rituais psicodélicos das festas de *trance*” com os “cultos shivaístas e dionisíacos pelo viés do êxtase, da embriaguez e da efervescência”, a fim de diagnosticar uma “mitologia planetária shivaísta-dionisíaca” nos festivais de música eletrônica.

A ideia de Era Planetária é sugerida por um texto de Steves Harkless, anexo à dissertação¹⁷, que considera as *raves* uma “manifestação ritual coletiva de dança, transe e êxtase [que] é uma parte integral do processo de transformação e mudança planetária, sendo assim a expressão social global de um rito de passagem planetário”.

O argumento da autora considera que as pessoas, unidas através do transe, celebram nas *raves* “as diferenças” a ponto de as dissolverem, “originando um sentimento místico de unidade”. Nascimento aponta uma via extática comum a “todos os povos e homens primitivos” nas religiões pré-urbanas e consumidoras rituais de alucinógenos – tanto no Oriente do Shivaísmo na Índia, como no Dionisismo da Europa –, e funde, através do festejar *rave*, oriente e ocidente, pré-história e vida urbana, “técnicas arcaicas” e tecnologias digitais. Fusão é síntese. *Fusion* é nome de *rave*.

Conforme a autora, a música *trance* expressa:

[A Era Planetária] que interliga, por meio de tecnologias modernas, elementos pertencentes a várias culturas e cria manifestações globais que envolvem práticas e conhecimentos ancestrais de uma linguagem comum, a vibração. (Nascimento, 2006: 80)

¹⁷ Disponível em: <[http:// www.trancedanceandecstasy.htm](http://www.trancedanceandecstasy.htm)>. Acessado em: 5 de abril de 2004.

Faz-se notar que a vibração, componente mínimo identificado pela física nuclear e também categoria espiritual das religiões da Nova Era, é assumida pelo o que podemos chamar provisoriamente de “cosmologia *rave*” como uma unidade essencial da humanidade e da natureza. A própria experiência mais desejada da *rave*, a *vibe* da festa, uma peculiar interação entre as pessoas, é sentida como uma vibração compartilhada por elas.

Ainda na direção de apontamentos sobre uma cosmologia *rave*, pode-se inferir que sua lógica operatória básica traduz-se como “síntese tecnológica”. *Sintetizador* é um dos equipamentos básicos dos *dj* de música eletrônica, demais, síntese é processo industrial que produz muitos dos psicoativos da festa (pílulas de *ecstasy*, bebidas energéticas, cores fluorescentes). O desejo de uma síntese da humanidade é operado pela justaposição *rave* de “várias culturas”, “conhecimentos ancestrais” e tecnologias.

Voltando ao texto de Nascimento, chamam minha atenção as diversas passagens que tratam de uma espécie de despertar possível pela prática das *raves*:

(...) os festivais atraem cada vez mais adeptos, pois são espaços potenciais para **despertar o que antes estava adormecido** nas pessoas. Por meio da efervescência coletiva ritualizada pela dança do transe, o homem une o que foi desunido e abre espaço para a emergência daquilo que estava recalcado. (...) Ao dançar coletivamente, liberando o erotismo interno, é possível ultrapassar as barreiras que separam a mente, o corpo e o espírito, atingindo, assim, uma integração que leva a experiências cósmicas de unidade com o todo. (Nascimento, 2006: 104, *grifos meus*)

A dissertação da autora denuncia um indivíduo esfacelado e “recalcado” pelo modo de vida urbano, que encontra nos festivais de música eletrônica a transcendência de sua subjetividade em direção de uma agregação humana e cósmica mais ampla, tida como “primordial”.¹⁸

Os seres humanos são oriundos de uma aventura cósmica, a qual se torna acessível e perceptível por meio das experiências obtidas em estados alterados de consciência que

¹⁸ A autora considera que através da *rave*, chamada, então, de Ritual da Era Planetária, “a força de uma agregação humana se concretiza por meio da dança e do movimento, assenta-se afinal na aceitação da diferença, da alteridade, isto é, da morte de si mesmo pela dissolução no êxtase coletivo”, (Nascimento, 2006:104). Vale nos perguntarmos se a agregação de Thini-á, convidado então para uma apresentação indígena na Earthdance de 2003 (descrito no ensaio “Esquenta”, Capítulo 1), realizou a aceitação de sua diferença conforme ele pronunciadamente requeria. Será que sua alteridade não foi completamente sucumbida pelo discurso performático *trance*? Ignorada, dissolvida ou mastigada, então cuspidada num canto da festa?

os arrebatam da personalidade egóica e os inserem em uma misteriosa sensação e percepção de unidade **primordial** e fusão com a totalidade cósmica do Universo. (Nascimento, 2006: 167, *grifo meu*)

Walter Benjamin, no texto *A caminho do planetário*, já havia notado a busca do homem moderno por uma experiência cósmica:

Nada distingue tanto o homem antigo do moderno quanto sua entrega a uma experiência cósmica que este último mal conhece. (...) É a embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noite estreladas. (Benjamin, 1995b: 68)

Se a *rave* é tida como performance capaz de fundir o indivíduo à totalidade cósmica do Universo, Nascimento identifica também que essa fusão se dá, antes, como agregação social. Conforme pontua a autora:

A transcendência não possui outro sentido: ela estrutura o coletivo, a comunidade, partindo da variedade de valores particulares, os quais são mantidos e preservados a cada ritual, por meio de uma tensão dinâmica. (Nascimento, 2006: 104)

Observando o carnaval popular da Idade Média, o trabalho de Mikail Bakhtin (1987) já havia notado que a liminaridade da festa atribui à pessoa um pertencimento cósmico, porém a etnografia de Nascimento (2006) ainda ressalta a potência tecnológica peculiar da *rave*. Conforme a autora:

Tanto nas antigas sociedades como nas religiões atuais que utilizam a música e a dança como meios para busca do êxtase, o propósito de tais experiências parece estar associado à identificação com as forças da natureza, a comunicação com os deuses e a obtenção de poderes sobre-humanos. Entretanto, na sociedade contemporânea, **as novas ‘tecnologias’ possibilitam que as pessoas alcancem tais estados ‘instantaneamente’**. (Nascimento, 2006: 95, *grifos meus*)

Ora, a obtenção de “poderes sobre-humanos” na “sociedade contemporânea” seria “instantaneamente” realizada pelas “novas tecnologias”. Irrompe na festa tecnológica da Era Planetária a figura do ciborgue: uma humanidade tecnologicamente potencializada. *Cyber* é nome de *rave* brasileira, também prefixo de loja de roupas para *clubbers* em Londres.

O ciborgue é imagem que prolonga a humanidade através de seu aperfeiçoamento ou potencialização tecnológica, através de sua interligação com outros seres, objetos, instituições e conhecimentos.¹⁹

Os *trancers* reconhecem-se pelo olhar porque a luz que brilha nos seus olhos é a mesma que brilha nas estrelas, não resistem a mostrar aos outros as constelações dos céus e ... dançam juntos quando chega a luz da madrugada. (*apud* Nascimento, 2006: 158-9)

A luz diferente que brilha nos olhos nos *tranceiros* é reflexo das estrelas, mas surge ampliado pela técnica, por uma consciência planetária que a sociedade tecnológica tornou possível. Sobre o assunto, diz Benjamin:

Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica. (...) Técnica não é a dominação da Natureza: é a dominação da relação entre a Natureza e humanidade. Os homens como espécie estão, decerto, há milênios, no fim de sua evolução; mas a humanidade como espécie está no começo. Para ela organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente do que em povos e famílias. Basta lembrar a experiência de velocidades, por força das quais a humanidade prepara-se agora para viagens a perder de vista no interior do tempo, para ali deparar com ritmos pelos quais os doentes, como anteriormente em altas montanhas e em mares do Sul, se fortalecerão. Os Luna Park são uma pré-forma de sanatório. (Benjamin, 1995b: 69)

¹⁹ A ideia de ciborgue trata de um “organismo cibernético”. O termo cunhado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, em 1960, para se referir a um ser humano melhorado que poderia sobreviver no espaço sideral. Tal ideia foi concebida a fim de apontar a necessidade de estabelecer uma relação mais íntima entre os seres humanos e máquinas, num momento em que o tema da exploração espacial começava a ser discutido. O ideia foi ironicamente apropriada por Donna Haraway (2000) a fim de propor sua potência política para um feminismo-socialista-materialista. Neste trabalho, Haraway amplia a ideia das tecnologias aclopadas pelo ciborgue para além das máquinas, incorporando químicas, práticas e discursos à tecnologia disponível visando a construção de novas realidades.

Luna Park é modo como eram conhecidos os primeiros parques de diversão com sistemas elétricos: montanhas-russas, iluminação de lâmpadas elétricas. Salas de espelhos que criavam distorções e imagens alteradas também eram típicos desses parques do começo do século XX.

Os Luna Park seriam uma forma de sanatório, segundo Benjamin, já que promoveriam uma cura aos possíveis doentes da “loucura” que os ritmos da tecnologia impõem ao homem moderno citadino, ou melhor, cumprem a função social de adestrar as novas formas de percepção. Ou ainda: integram seu sistema nervoso à grande aparelhagem de nossa época.

Raves já foram realizadas em parques de diversão como o Playcenter e o Wet’n Wild. Também a festa *Xxxperience* de 2008 construiu toda uma área para festa, num evento realizado numa fazenda em Itu, com vários equipamentos típicos desses parques: diversas montanhas-russas. Cabe nos perguntarmos: não seria a própria *rave* uma espécie de parque de diversões que cumpre a função social de adestrar as novas formas de percepção na era da eletrônica? Não seria esse adestramento um dos efeitos do ritual (ou da pura diversão) festejados nas *raves*?

Expressões de uma mesma lua, tanto os discursos *trance* que articulam um ritual sagrado pela *rave*, quanto a distração descomprometida articulada no universo do *techno*, fundam-se nas relações sensuais e sociais que o *clubbing* possibilita e constrói com o cosmos: com o ambiente, com as tecnologias, com os outros, com a alteridade; relação sensual que engajando um compartilhar de afetos e um processo de significação. Luís pontua que não é preciso ser *hippie* [pelo contexto ele se refere aos “tranceiros”] para reconhecer na experiência *rave* uma transcendência próxima a um encontro divino.

Não, eu nunca fui hippie. [risos] O Mario era hippie, eu nunca fui hippie. É engraçado porque essa... a experiência para mim foi mais essa coisa de... sentimentos mesmo, essa coisa interna, de sensações, de... aquela coisa, aquela euforia... o tato, o cheiro, as pessoas, sabe? Era... uma coisa assim, que as pessoas até se assustam com isso, mas eu realmente acho que era a maior proximidade de Deus que uma pessoa pode sentir. Porque era... era uma comunhão mesmo. Essa coisa do todo mundo ali com a mesma finalidade. Então a energia vibrava, todo mundo... às vezes você estava com sede, você olhava assim e alguém te dava uma garrafa d’água, você não precisava falar. Isso

aconteceu... não foi uma vez, não aconteceu só uma vez. Isso acontecia direto, de repente você estava ali e alguém vinha e te oferecia alguma coisa, sabe?

Eis que a conexão cósmica *rave* surge, primeiro, como uma experiência sensorial aproximada de uma ideia divina pela comunhão que possibilita. Conexão expressa por uma nova e surpreendente relação entre as pessoas e as tecnologias, a *vibe* da *rave*. Cabe apontar que osmologia não é apenas uma concepção sobre os astros e as estrelas, mas uma forma social de organizar e compreender o mundo e seus corpos, todo o universo sensual e cultural.

Era da reprodutibilidade eletrônica

Nascida nas *raves* do final do século XX, a “tribo global” vale-se da rede de comunicação mundial – a Internet –, de tecnologias eletrônicas e digitais, para fazer da reprodutibilidade técnica própria de nossa era (cf. Benjamin, 1994 i) uma linguagem.

A produção e reprodução de música eletrônica, e principalmente a produção e reprodução de imagens (fotografias e vídeos) pelos *ravers* podem parecer prolíficas para aqueles que não são frequentadores dos eventos. Muitas pessoas fotografam e filmam as festas, quase todos carregam algum registro visual. Nos *sites* especializados, que compõem o circuito *rave* na Internet, é comum cada evento receber um arquivo com no mínimo uma centena de fotografias. Há festivais e festas que ganham até mais de 500 fotografias publicadas num único *site*.²⁰

A análise dessas fotografias aponta que há enquadramentos e discursos comuns em todas as coleções: imagens da pista de dança cheia de pessoas (por vezes, uma multidão), retratos de pessoas sorrindo, o *dj* discotecando, algum detalhe do cenário natural, algum painel pintado ou escultura criada para a festa, e grupos e mais grupos de amigos abraçados e sorridentes.

Os quadros e as poses recorrentes delineiam imagens quase míticas: “a coletividade pulsante” das multidões presentes nas *raves*, o retrato pessoal revelador de uma “autenticidade”, os abraços e sorrisos de grupos de amigos que representam a “plenitude de estar incluído num círculo de amorosidade” (cf. Berger, 1999).

²⁰ Como exemplo, podemos citar o sítio Balada Planet que publicou 581 fotografias da *rave Tribe* de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.baladaplanet.com.br/fotoevento.asp?ncb=25721&foto=sim>>. Acessado em: janeiro de 2009.

Na multiplicação e na circulação de imagens compõem-se uma narrativa produzida pelos próprios *ravers* para serem lidas (vistas) por eles mesmos. São como histórias que eles contam sobre eles mesmos (cf. Geertz, 1989 d), são discursos que materializam a existência da “comunidade *rave*”.

No Brasil há pelo menos três sítios da Internet especializadas em *raves* com mais de 10 anos de atividade: Balada Planet (<http://www.baladaplanet.com.br>); Raurrl (<http://rraurl.com>); e-Music Brasil (<http://www.emusicbrasil.com>). Com menos de 10 anos há outros tantos importantes para o circuito, como o Zuvuya (<http://www.zuvuya.net/raveon.asp>) e o Raves Brasil (<http://www.ravesbrasil.com.br>). Nesses sítios, encontram-se a agenda das festas no Brasil e no exterior, reportagens sobre a “cena”, artistas e *djs*, as coberturas das *raves* que já aconteceram com coleções de muitas fotografias e *links* para outros muitos *sites* mantidos por grupos estrangeiros com as mesmas características. Além dos especializados na “cena” da música eletrônica, há ainda os *sites* de cada núcleo organizador das festas e diversas redes sociais em atividade no Orkut, Facebook, Twiter etc.

Reproduzindo-se imgeticamente através da proliferação de arquivos digitais pela Internet, uma troca extensa e desatada de imagens por imagens, a tribo global da *rave* revela a si mesma materializada.

A produção de imagens de si mesmo ganha, com o advento da fotografia digital, do vídeo e da Internet, a dinâmica de uma hiper produção através da qual as pessoas e o coletivo *rave* se apresentam ao mundo – essas são sempre imagens autobiográficas.²¹ As tecnologias digitais que disparam uma potencialização da visibilidade e da “distribuição” de si mesmo pelo mundo (cf. Gell, 1988), engendram, assim, uma espetacularização das histórias. Conforme pontua Maria Rita Kehl (2005), o espetáculo promove a afirmação da vida humana como visibilidade: existir, hoje, é “estar na imagem”, segundo uma estranha lógica de visibilidade que estabelece, automaticamente, “o que é bom aparece/ o que aparece é bom”.

O efeito da transformação da vida social e da cultura em imagens espetaculares foi objeto de reflexão e crítica para o filósofo Guy Debord (1997). Diante o diagnóstico de uma “obsessão pela fama” na moderna sociedade ocidental, Debord caracterizou-a como uma “sociedade do espetáculo”, no início dos anos 1960. Fazendo notar que o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade ocidental, o autor notou como as relações interpessoais adquirem tonalidades baseadas no consumo simbólico de imagens. Processo que

²¹ Autobiografias pessoais e coletivas da “comunidade” *rave*, construídas tanto por retratos pessoais, como por grupos de amigos, paisagens e objetos que compuseram a vivência do evento.

chamou de uma “falsa experiência da realidade”, já que não encontraria associação com a dinâmica concreta. Conforme o autor:

Considerado de acordo com seu próprio termo, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de que toda vida humana – isto é, social – é simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descreve como a negação visível da vida, como negação da vida que se tornou visível. (Debord, 1997: 16)

A espetacularização da vida social tem como efeito a criação de platéia e parece transformar a pessoa numa espécie de simulacro imagético voltada para o consumo de imagens sedutoras sobre o mundo e de si mesma, ressalta Renato Bittencourt (2011). Vale perguntar: não seria esse o exercício do poder da representação sobre o representado? O poder do qual trata Michael Taussig (1993), quando afirma que a magia da mimesis está no ato de desenhar e copiar a qualidade e poder do original, a tal ponto que a representação pode até mesmo assumir aquela qualidade e poder.

Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl (2009: 50) argumentam ainda que, no mundo contemporâneo, por meio de nossas videologias, “dependemos do espetáculo para confirmarmos que existirmos e para nos orientarmos em meio a nossos semelhantes, dos quais nos isolamos”. Vale esclarecer que, para Debord (1997: 14), “[o] espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação entre pessoas, mediada por imagens”.

Observando a qualidade material das imagens das fotografias e vídeos – sua natureza objetiva enquanto um artefato cultural – Alfred Gell (1998) nos possibilita endereçar questões de eficácia a esses artefatos sem sucumbir à fascinação que provocam. Através da noção de agência, Gell requer que consideremos efeitos, práticas e artefatos como elementos imbricados. Neste sentido, os artefatos fotográficos e videográficos, muito mais do que significarem e comunicarem, agem no mundo, produzindo efeitos em sua circulação pelo mundo social.²² São vistos, então, como uma forma especial de tecnologia: aparelhos para assegurar o acordo dos indivíduos nas redes de intencionalidades nas quais eles estão envolvidos.

Enquanto Gell enfatiza os efeitos produtivos da proliferação de imagens, Debord ainda reflete sobre a exclusão que essa produção necessariamente provoca. Debord enfatiza a dificuldade em transcender o jogo espetacular que aliena a pessoa de sua própria condição

²² Gell (1998) não sugere que os objetos de arte façam algo por si só, ou possam fazer independentemente de um campo de expectativas e entendimentos, que, nesse caso, envolveria os objetos num invólucro de poderes mágicos. O autor pontuou a agência dos objetos quando engajados no mundo das relações sociais.

humana já que seria o espetáculo, na perspectiva do autor, “o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real.” (2007:138)

O que essa lógica da visibilidade exclui da vida social? Tudo aquilo que não dá pra ver, mas é parte essencial de nossa humanidade: a falta, o enigma, o campo simbólico, que são exatamente as condições do pensamento, mas torna-se dispensável; a exclusão dessa condição essencial da subjetividade deixa os homens desamparados, desgarrados de uma dimensão essencial de si mesmos. (Debord, 1997: 242)

Michel Taussig (1993) nota que na era moderna o vigoroso mimetismo da máquina funde o mundo objetivo e a cópia visual de tal forma que na linguagem da reprodução o sujeito borra-se com o objeto. Um terrível poder ambíguo é estabelecido, segundo Taussig: nasce o poder de apresentar o mundo, o mesmo poder é o poder da falsidade, da máscara e da pose. Os dois poderes são inseparáveis, diz o autor.

Taussig trata de um novo renascimento da capacidade mimética humana na modernidade, potencializada pela sua aparelhagem técnica. Trata da implicação das máquinas miméticas e do corpo humano ser como um camaleão, para copiar tudo e qualquer coisa, numa orgia de fundir-se e pôr cópias como originais.

Debruçado sobre o trabalho de Roger Caillois e a etnografia dos indígenas Cuna, Taussig nota como ambos testemunham um vício (quase como de uma droga) por mimetizar, por fundir-se, incorporar-se, por tornar-se outro; um processo no qual não apenas se troca imagens por imagens extensamente – talvez infinitamente estendo-se a cadeia de imagens –, mas também produz matéria. O autor nota a ação recíproca da magia com o filme.²³

Vibrando como som [eletrônico], brilhando como a luz [fluorescente], manchando cópias no contato com o coração da substância da magia simpática, a potência técnica de nosso tempo parece capaz de “magia” – como promete o *flyer* da *Xxxperience* e acredita fazer o *dj* Alquimix. O “X” que carrega a magia *rave*, inicia *Xxxperience* e termina Alquimix.

Com o advento da reprodutibilidade digital, a distribuição de imagens de si mesmo pelo mundo ganha uma dimensão antes desconhecida: centenas de imagens registradas por profissionais em cada um (quase uma dezena) dos sítios brasileiros especializados na “balada” *clubbing* da Internet, mais incontáveis outras fotografias registradas por máquinas amadoras e celulares postados em *blogs*, no Orkut e no Facebook. A somatória alcança o patamar do milhar

²³ Por outro caminho teórico, mas chegando numa sugestão semelhante, também Alfred Gell (1999) notou que a tecnologia de uma sociedade é como magia que confere áurea às suas obras de arte.

em cada um dos quatro ou cinco eventos que acontece pelo Brasil todo final de semana. Os participantes das *raves* não estão apenas acostumados com a proliferação das imagens da festa, mas também engajados com essa produção: há muitos fotógrafos e cinegrafistas, quase todos os presentes portam e utilizam câmeras.

Segundo depoimento de Helena, que apresentou uma performance artística durante a *rave Earthdance* de 2007, essa potência tecnológica irrompe com imagens de deuses poderosos:

(...) as câmeras, elas se abrem e tem aqueles vários cliques de celular, de máquinas, que você... você nunca imaginava que todo mundo que... você estava olhando todo mundo, de repente todo mundo saca uma câmera e começa a filmar aquilo, sabe? E não é uma, gente!... todo mundo que está a sua volta. Eles estão com câmeras e com celulares e com câmeras pequenas e com câmeras digitais, e aí você está ali naquele lugar, você está se apresentando, é a natureza e tudo, mas tudo está sendo registrado e ... é como se tivessem vários olhos nas mãos das pessoas. Sabe aquela imagem indiana que tem o olho na mão? Parece que isso se tornou real, sabe? Você enfia a mão e tira um olho. E aquele olho vai registrar aquilo que... que está dentro da sua mente, mas você vai poder mostrar para outra pessoa. É incrível. (depoimento de julho de 2010)

Entre uma “imagem indiana que tem o olho na mão” e o ciborgue humano potencializado pela sua tecnologia pode haver uma diferença insignificante.

O apoderamento tecnológico da tribo global pela *rave* é também social, neste último caso, carregado de tensões. No processo de rememoração há alguma confusão sobre quem organizava a festa e estava junto participando, pois, de qualquer forma, também fazia a festa acontecer. Memória dissolve empresários, trabalhadores e mercado consumidor, pois estavam todos juntos “participando da história”, deixando rastro de sua existência na história contada pela modernidade: “a história de uma geração” é o *slogan* dessa dramaturgia que faz das pessoas heróis de suas próprias vidas.

O documentário *Tribe Journey* (2010)²⁴, dirigido por Rodolfo Vaz, produzido e comercializado pela marca *Tribe*, nascida da *rave Tribe*, inicia-se com a frase: “na virada do milênio, uma nova manifestação cultural surge conectando o futuro e o passado no presente”.

Seguem letreiros do início do documentário, que, aliás, pela retórica, aproxima-se de uma campanha publicitária: “viajantes de vários lugares do mundo, embalados por uma nova maneira de experimentar a música criam um ritual moderno de celebração e encontro, combinando o ideal transcendente à música eletrônica experimental, com elementos tribais e místicos, tendo a natureza como cenário”.

Uma narração em *off* – na língua inglesa, acompanhada de legenda em português – comenta sobre imagens do trânsito de carros, motos, pessoas, trens e aviões da cidade de São Paulo:

A nossa existência moderna é similar, ela envolve dinheiro, trabalho, aluguel, comida, e tentar se divertir quando pode. As pressões e o stress sobre as pessoas são as mesmas ao redor do mundo.

A montagem de curtas frases cortadas de depoimentos em inglês e português fala, então, sobre a reunião de pessoas para festejar na *rave*, ainda sobre imagens da cidade até que surgem algumas imagens da festa. Segue a narração em *off*: “uma válvula de pressão, você pode se desconectar de muitas preocupações da vida moderna”. Surgem frases entrecortadas de entrevistas: “você pode experimentar algo profundamente mais significativo através da dança, da música, da união”. **“É isso que está em falta hoje em dia em nossa sociedade, experiências profundas e significativas”**. (*grifos meus*)

Imagens de gravações do começo do século XX, em preto e branco, de pessoas abrindo e folhando as páginas dos jornais compõem narrativa visual sobre a qual é comentado: “falta profundidade na nossa cultura, especialmente na grande mídia, **e o que o *trance* oferece muitas vezes é uma experiência profunda, uma experiência profunda e significativa**”. (*grifos meus*)

Imagens das *rave* ganham evidência visual logo depois que o quadro pisca em letras grandes: **“*deep meaningful experience*”** [experiência profundamente significativa]. O documentário prossegue, então, definitivamente apenas com imagens do universo da festa, entrevistas com produtores, *djs* e participantes.

²⁴ Disponível em: < <http://vimeo.com/25834913> >. Acessado em 10 de setembro de 2011.

A “jornada” anunciada no nome do documentário poderia se referir à jornada pessoal dos participantes da *rave* – como evocou Nascimento (2006) em sua dissertação de mestrado quando associou a narrativa da música *trance* com a ideia de uma “jornada do herói” –, mas segue noutra direção definitiva: é a jornada empresarial de três amigos que a partir de festas para colegas constroem um grande e bem sucedido empreendimento empresarial com a produção de *raves* e negócios associados. Inclusive o próprio documentário, comercializado pela marca – mais uma versão para vai de encontro a um enredo que parece se repetir.

Essa é uma história audiovisual penetrante que (re)compõem um dos poderosos mitos da sociedade capitalista: um ímpeto despretensioso de alguém (ou de um pequeno grupo de amigos) que empreende uma atividade amadora – caracterizada por Macalé como uma atividade realizada “por amor”, por “amantes do que fazem” –, recompensada por fortuna e sucesso empresarial sem precedentes. Esse é o enredo das biografias de heróis capitalistas do final do século XX como Bill Gates, Steve Jobs, Mark Zuckerberg, que fazem da atividade desenvolvida na época de suas faculdades um negócio empresarial bilionário. Essas histórias desenvolvem-se por uma dramaturgia que opera a passagem do *underground* para o *mainstream*. Narrativa mítica onde o sucesso parece irromper do subsolo da lógica do sistema, por um Boom, uma espécie de operação *Deus ex machina*, uma “mágica divina” que transforma anônimos em empresários “bem sucedidos e felizes para sempre”. O sucesso, nesse caso, está colado à popularidade, diz respeito a empresários e/ ou artistas que ganham uma grande plateia, público admirador pagante, ou seja, mercado consumidor.

Nesse sentido, importante é ainda lembrarmos as histórias biográficas de *djs* que a partir periferia de São Paulo alcançam sucesso e reconhecimento. Essa é a temática do filme *Drum in Braz* (2001) de Bobby Nogueira, que documenta a primeira viagem do *dj* Marky e do *dj* Patife, moradores de bairros da zona leste de São Paulo para Londres, a grande metrópole da música eletrônica, o palco mais prestigiado do mundo para artistas da música eletrônica de pista.

Londres surge como palco importante não apenas para os latinos americanos, também para os produtores e *djs* de música eletrônica provenientes de outros países europeus. Entre tantas barracas de mercadorias de moda expostas na feira de Camden Town (em Londres), em abril de 2008, chamou minha atenção uma que tocava e vendia apenas um CD de *techno progressivo*. Tratava-se da obra do artista que ali estava para “divulgar sua arte”. Conversando com ele logo descobri que era francês. Fiquei intrigada sobre seu empreendimento na cidade inglesa já que considerei seu ímpeto financeiramente condenado à falência: imaginei que aquela barraquinha, numa das feiras *underground* mais prestigiadas da Europa, requer significativo esforço financeiro e/ou de tempo para obtenção para um alvará, e a oferta de um único produto

pouquíssimo visitado (pelo que observei durante várias ocasiões) ao preço de 15 libras a unidade não seria suficiente para um retorno estritamente financeiro.

Lembro-me também que os indígenas também tinham barraquinha pouco visitada na *rave Transcendence* de 2003, tal como descrito no primeiro ensaio desta tese. Como aquela dos indígenas que ofereciam pratos, talheres e colares, essa barraquinha de música fez ruído e chamou minha atenção pelo iminente fracasso financeiro de sua concepção empresarial. O sonho de sucesso no universo capitalista e da indústria do entretenimento por vezes assume a forma de “contribuição artística”.

A “jornada do herói” evocada por Nascimento (2006) para tratar da experiência *rave* – ainda que a autora refira-se especificamente ao *trance* – pode ser também uma jornada empresarial bem sucedida, com enredo bem estruturado: trata de reunião inicial de amigos que despretenciosamente querem apenas ouvir e tocar o “som” que gostam, grupo que não deixa de empreender novas festas mesmo diante do fracasso de algumas delas e finalmente, como pela própria mágica gerada pela festa, constituem-se como empresários bem sucedidos, que ganham dinheiro, muito dinheiro, fazendo aquilo que mais gostam e proporcionando prazer às pessoas. A superação do fracasso financeiro de algumas festas é eixo dramático importante, equivale às tarefas que devem ser superadas pelo herói. O sucesso é pleno, pois não é apenas financeiro, mas também qualitativo, resolve um paradoxo importante da modernidade: a necessidade de trabalhar e o desprazer de tal atividade, ou melhor, a falta de sentido que a atividade do trabalho pode ter.

“Um tinha o sítio, outro tinha o equipamento de som, outro tinha o som, outro tinha a decoração”, “e aquela soma ali foi gerando a festa”, são depoimentos dos sócios da *rave Tribe* sobre o começo do empreendimento registrado no documentário *Tribe Journey*. Depoimentos quase idênticos se repetem nas entrevistas que realizei com meus colegas da *Fusion*. Tomás, por exemplo, sobre o início das *raves* em São Paulo na década de 1990, fala também sobre a natureza desse movimento de articulação dos amigos:

(...) eu acho que esse era o sentimento universal. Todo mundo quer ter um *sound system*, todo mundo quer juntar... umas caixas de som, juntar uma rapaziada, pôr os seus amigos para tocar porque são as músicas que você gosta, e você quer que os seus amigos gostem das músicas que você gosta. E faz uma turminha, e foi o que eles fizeram. Eles fizeram, todo mundo fez uma turminha. E as turminhas se encontravam, e era muito louco porque eu sentia o seguinte: a gente estava na faculdade, e quem que era essa turminha? Nego que veio da gringa, nego que tinha irmão que foi para a gringa, era uma coisa nova, era

uma coisa da globalização, sabe? Tipo, então rolou o real, o dólar ficou possível e as pessoas foram viajar. E aí voltaram: ‘mano, lá não sei aonde os caras fazem isso...’ e ninguém sabia do nome, pouca gente sabia. Ah.... toca *acid house*, ah não, toca *trance*, toca *acid techno*, toca *techno*. (entrevista de janeiro de 2011)

O discurso de Tomás difere do documentário, pois não trata tal movimento como completamente despretensioso, mas identifica uma experimentação em terras brasileiras do que já era *mainstream* “lá na gringa”.

O documentário da *Tribe* segue com o depoimento do *dj* Tristan, do Reino Unido, que comenta sua intenção em oferecer para a pista a mesma experiência que ele já teve: “experienciar a ‘luz’, ver a ‘luz’. Para todos nós é algo que temos em comum, e por isso também estamos juntos numa pista de dança.”

Logo em seguida o *dj* Astrix, israelense, fala: “Você toca a mesma música no Japão, na África do Sul, na Austrália... em Israel, em Londres, na Alemanha, e aí você vem pro Brasil ou México ou qualquer país e você toca a mesma música e a reação geralmente é a mesma.” E o *dj* alemão D-Nox conclui:

No final quando você vai para a pista, é a mesma coisa em qualquer lugar do mundo. Porque ali o que importa é a música e sentir o momento. Então você não se importa com o idioma, as bebidas, a natureza, ou o que estiver ao redor, se estiver na pista e se ligar na música e se conectar com ela, não importa onde você está.

O *dj* Tristan ainda completa:

Você não quer processar e pensar muito nas melodias, você só quer sentir a experiência, deixar acontecer em você e se abrir para isso, então pare de pensar! Por isso se tornou tão popular em ambientes urbanos, as pessoas querem dar um tempo das preocupações do dia-a-dia da vida moderna. Você pode dançar, você pode se soltar e...[sobe a mão apontando para cima].

O documentário produzido pelo núcleo *Tribe* sobre ele mesmo, termina anunciando um “um minuto pela paz” num letreiro sobre a imagem de uma multidão na pista de dança silenciada. Ouve-se, então, mensagem de voz em *off*:

Tribe significa tribo, não uma tribo em especial, porque ela não segrega ninguém. Todos aqui são bem-vindos. A humanidade aspira por paz, amor, igualdade, liberdade e luz porque essa é a sua verdadeira natureza. A nossa homenagem às milhares e milhares de pessoas que já dançaram em nossas pistas ao longo desses anos. Obrigada por celebrar a sua vida junto conosco. Paz profunda a todos vocês, a todos nós companheiros de jornada.

A pista/platéia aplaude por mais de 10 segundos. *Fade out* e sobem os créditos.

Um final emocionante, sem dúvida. Espetacular.

**Vídeo 2. Tribo Planetária
(36 min.)**

Capítulo 7. *Universo Paralello*

No réveillon de 2009 para 2010, o festival Universo Paralello comemorou também seus 10 anos de existência e os 50 anos do festival Woodstock. Uma montagem de três comemorações numa só festa. Pela primeira vez o festival não foi realizado na praia baiana de Pratigi, mas um pouco mais ao norte, na Ilha d'Ajuda, localizada no município de Jaguaripe, a fim de dar conta de acomodar os mais de dez mil *ravers* que chegaram de centenas de diferentes lugares do mundo para ficarem acampados durante os sete dias do evento.

Não seria cada êxtase em um mundo sobriedade pudica no mundo complementar?

(Walter Benjamin, *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*)

Voltar para a cidade ainda fazia parte da “estrutura da experiência” *rave*. Voltar para casa era um momento interessante. Momento quando a cidade e sua vida cotidiana revelavam-se estranhas: suas ruas continuavam sujas, as casas improvisadas sobre pequenos penhascos, mas a luz do amanhecer na *rave* conferia uma luminosidade mágica e bela até mesmo à pobreza da periferia paulistana: os pontos de ônibus enchendo-se de trabalhadores dignamente arrumados para mais um dia de trabalho. E tudo funcionava milagrosamente. A gente parece que pára de reclamar do que não funciona direito, da corrupção dos políticos, do atraso dos ônibus... e se surpreende como tudo funciona, como uma sociedade com tanta gente e tão complexa funciona. A gente se assombra em notar, então, a disposição e a coragem daquela gente que já cinco da manhã está no ponto esperando o ônibus, se surpreende com o cheiro de pão quente da padaria aberta e com os meninos empinando pipa.

A quietude da primeira manhã é deliciosa aos ouvidos, mas é claro que nem todos voltam em silêncio, aliás, muitos ainda preferem a música eletrônica como trilha sonora no carro que confortavelmente nos leva para o centro da cidade; fazem alguma algazarra nos postos de gasolina onde é preciso parar pelo caminho, porém não há mais a agitação da festa e a cidade parece oferecer um “universo novo”.¹ Joana também fala do quanto a volta para a cidade era especial, com lembranças muito semelhantes:

(...) sabe um momento muito especial que fazia parte da *rave* também. Era... era o voltar para a casa, né? Era o voltar para a casa. Quando acabava e tal, e a gente sempre... a nossa turma era a última a ir embora, então o som acabava, tudo acabava, a gente ainda dava um tempo na festa, a gente ainda ficava lá com todo mundo, e tal, e aí todo mundo ia junto para os carros, e aí todo mundo ia junto embora [riso]. E não sobrava ninguém, né? Éramos os últimos. Aí assim era um cansaço físico, mas era um

¹ Geralmente eu voltava com meu namorado antes do meio-dia da *rave* para cuidarmos de nosso filho. Mas mesmo quando eu voltava à tarde da festa, a vida da cidade mostrava-se encantada.

cansaço cheio de prazer, porque... tinha aproveitado um monte, um monte. Acho que na *rave* tem isso, né? Você sente que você aproveitou até o último limite do que você podia aproveitar para ser feliz, para amar, para curtir, pra... para viver, sabe? Parece que ali você vive muito... [risos] intensamente, tudo. E aí a gente ia embora para casa. Aí pegava o trânsito, de manhãzinha, né? Às vezes era de manhãzinha, às vezes era mais tarde. Eu lembro muito, às vezes era... a festa era de sexta, a gente voltava no sábado, tinha muita gente acordando de manhãzinha bem cedinho e a gente via aquelas pessoas no ponto de ônibus, sabe? Sei lá, cinco horas da manhã, que às vezes a festa ia até o outro dia, né? Mas aquele pessoal tocando a vida, acordando para ir trabalhar tal, e eu pensava: ‘Nossa! E eu voltando para casa de uma festa, né?’ (...) aí a gente chegava da festa e ficava assim... e respirava junto, né? E ficava junto [com o namorado] em silêncio, curtindo aquelas últimas sensações, aquele estar juntinho ali, os dois, e... e aí dormia de tarde e aí acordava no fim do dia morrendo de fome, e aí essa fome, esse comer à noite depois de ter passado o dia sem comer, porque a gente preferiu dormir do que comer, esse sanduíche, sei lá, esse jantar que a gente comia à noite, fazia ainda parte da festa, né? Chegava sujo, chegava imundo, então ver a roupa suja depois, né? Na hora em que você acorda e retoma e tal, então ver aquela roupa suja, assim, faz parte da festa também. (entrevista de julho de 2010)

Joana acrescenta: “as pessoas estavam acordadas, a vida estava acontecendo... e a gente voltando, e com uma sensação assim... de realizado, e de... acabou, agora é hora de dormir. Muito bom isso, muito bom. E dormia profundamente, profundamente.”

Ainda com as imagens da *rave* na cabeça, vale nos perguntarmos: de quem era o sono mesmo? E o sonho? E o despertar?

É noite, em meio da floresta intocada pela civilização, milhares dançam no mesmo ritmo, num mesmo pulso. Algumas tochas de cores fluorescentes iluminam o ambiente, mas o clima não é sombrio, muito pelo contrário: a alegria da festa ilumina, é intensa e contagiante. A trilha sonora? Eletrônica é claro. O refrão cantado “*I like to move, move*” repete-se como um *beat* da música. Essa é uma *rave* que poderia estar acontecendo na selva amazônica, numa floresta mexicana, próximo da alguma praia australiana, mas dessa vez acontece em *Madagascar*, o desenho animado lançado pela DreamWorks em 2005.

A cena interessa menos pelos detalhes estereotipados do festejar *rave*, do que por surgir num desenho infantil.² O quadro da festa é emblemático, mas também o argumento do filme trata de uma temática presente nas *rave*: é a história de um grupo de amigos animais urbanos (um leão, uma zebra, uma girafa e um hipopótamo residentes em Nova York) que por causa do desejo de um deles em se aproximar do um modo de vida mais natural – e as intempéries do destino – naufraga numa terra selvagem (e tropical) intocada pela civilização. A grande ironia é que na floresta a ética não é de convivência pacífica e cooperativa como fora idealizado, mas revela-se como uma competição desenfreada onde um come o outro. Ainda assim, o grupo de amigos nova iorquinos encontra uma comunidade pacífica, ainda que frágil, que adora festa. A comunidade local (de lêmures) logo desconfia dos visitantes: “vieram pegar nossas mulheres e os metais preciosos”.

Às vezes parece que foi quase num piscar de olhos que o festejar *rave* foi incorporado como prática regular ao redor do mundo. Sobre o assunto pontua Tomás, com 39 anos em janeiro de 2011:

Estava trabalhando no jornal e aí falaram assim: ‘vamos cobrir uma *rave*, dez anos de Xxxperience’. E eu falei: ‘gente, não vamos, eu sei como é. É um negócio mega, é um festival, vai ser a maior treta’. A gente foi. Chegou lá meu, era outra juventude, outras pessoas que estavam curtindo, que estavam celebrando.

(...) as pessoas hoje em dia já... estão acostumadas, sabe? Não é que nem foi para a gente, que foi a primeira vez. As pessoas já ouviram isso na Internet, já ouviram falar da música, já viram uns videozinhos no You Tube, já... todo mundo meio que sabe que... existe, [o] que é o *house*. É mais natural.

O mais louco de tudo isso, é que se você vai para um moleque que está numa *rave* hoje, e pergunta: ‘e aí? E tal? E os anos noventa?’ Ele fala: ‘eu era criança, meu, eu não sei de nada; eu gostava de coisas de criança aí’. E que isso não é ruim, mas ele não sabe disso. Então para ele já chegou de outra forma que eu não sei como é, entende? Para ele já chegou sendo normal trabalhar[dor] no caixa, ter o *flyer*, ser um *business*, comprar pela Internet, pagar no cartão de crédito, ter tudo isso. Para os moleques é normal.

² Cenas de *raves* antes apareciam apenas em filmes para adultos como *A Praia* (1999), de Danny Boyle.

Lembro-me, como se fosse ontem, da surpresa e do espanto com o qual eu descobri as primeiras festas das quais participei em 1995. Algumas tecnologias eram muito novas, pelo menos pra mim até então desconhecidas, como o *ecstasy*, o modo de operar as *pick ups* na produção das músicas, os fractais que estampavam roupas e se espalhavam em panos pela decoração; mas era o conjunto, a combinação, que realmente surpreendia: um monte de estrangeiros, fazendo festa num sítio escondido da zona rural de Cotia e pista de dança numa quadra de futebol cercada de estampas geométricas fluorescentes, imagens de *aliens*, luzes negras e estrobo. O som parecia ainda ruidoso, mas os presentes eram extremamente gentis e felizes. Aquilo tudo, além de novidade, também tinha uma estética e um tom “futurista”. Algo de insólito, que muitas vezes choca ou assombra quem vai pela primeira vez numa *rave*. Insólitas também eram as primeiras experiências com o *ecstasy*.

Maria, há uns dez anos sem ir em *raves*, em dezembro de 2010, diz que não lembra muitos detalhes sobre as primeiras *raves* que foi na década de 90, mas comenta:

O visual era uma coisa muito impactante quando você chegava, aquela coisa fluorescente de chegar no meio do mato e, de repente ter aquela coisa completamente inesperada. Sei lá! Você vai pro mato, vai pra um sítio e você chega e vê aquela coisa tudo flúor, um monte de gente colorida, um monte de pano, um monte de desenho.

Lean, um dos estrangeiros que organizou as festas que Maria frequentava, foi como que atropelado pela *rave* na Inglaterra:

Quando eu tinha 17 anos, mais ou menos, foi a minha primeira festa e... foi igual um caminhão me batendo na cara, sabe? Eu não sabia que tinha um mundo alternativo igual ao que eu conheci nesse evento. O povo estava se juntando, aquela coisa de ter amizade com as pessoas, e um ajudar o outro, sabe? Era um clima que não tinha na sociedade normal, eu estava impressionado com isso. (entrevista de setembro de 2010)

Seria a *rave* um choque necessário para que os nervos *blasé* dos habitantes das grandes cidades (cf. Simmel, 2005), já acostumados a não reagirem, percebam-se mais uma vez vivos? O que se faz da inervação e da educação sentimental propiciada pela festa tecnológica?

O médico e ideólogo de Pala, dr. Robert, diz enfaticamente:

Libertação. O fim do sofrimento. Deixem de ser o que ignorantemente pensam ser e se transformem no que realmente são. Por um pequeno período, graças ao *moksha*, saberão o que é realmente ser. Saberão também o que têm sido até agora. Que bênção eterna! Mas esse eterno é transiente como tudo mais. Passará como todas as coisas. E quando isso ocorrer, o que farão com essa experiência? Que farão com todas as experiências idênticas que o *moksha* lhes trará nos anos que estão por vir? Será que se limitarão a desfrutá-las, do mesmo modo como apreciam um espetáculo de fantoches, voltando depois às suas ocupações como se nada tivesse acontecido? Será que voltarão a se comportar como os tolos delinquentes que imaginam ser? Ou será que, após vislumbrarem se dedicarão ao trabalho radicalmente diferentes do que eram, passando a ser o que realmente são? (Huxley, 2007: 268)

Essas palavras, escritas num romance de Aldous Huxley de 1962, viajam na velocidade de um relâmpago e parecem ignorar os quarenta anos que as separam das *raves*. *A Ilha*, título do livro, fala de uma sociedade igualitária e “esclarecida”, que sintetiza tanto a ciência ocidental como as técnicas orientais na criação de um mundo de sanidade social e autoconhecimento pessoal. Chamada de Pala, essa cidade-sociedade nos remete à imagem de Palas Atena, imagem arcaica da civilização ocidental sobre uma “comunidade” fundante.

Mosha é o psicoativo usado ritualmente em Pala que, em vez de precipitar apenas um estado de bem-estar tranqüilo como o *soma* de *Admirável mundo novo*³, abria as portas de um conhecimento transcendental. Lembremos que tanto o LSD, capaz de abrir “as portas de percepção” (cf. Huxley, 1969)⁴, como o *ecstasy*, a “pílula do amor” dos anos 1990, também já foram carregados de utopias. Carregando substâncias e materiais diferentes, em épocas diferentes, com as mesmas utopias, ainda sonhamos os sonhos de nossos pais e avós (cf. Benjamin, 1994).

Aplaudido por alguns como visionário, Huxley era também sarcástico. *A Ilha* é o mundo criado pelas utopias psicoterapêuticas e orientalistas dos anos 1950 e 1960, antes mesmo dessas ideias tomarem corpo na “cultura *New Age*”. Conforme o argumento do

³ Mais famoso romance de Aldous Huxley publicado originalmente na língua inglesa em 1932 com o título *Brave New World*. Considerada uma obra de ficção científica, tornou-se um clássico da literatura ocidental pela alusão a técnicas de engenharia social que tomaram forma em meados do século XX.

⁴ Cf. *The doors of perception* (Huxley, 1969). Ver também Timothy Leary *et ali*, *The Psychedelic Experience* (2008).

romance, Pala sobrevive apenas quando autônoma e isolada do resto do mundo competitivo, degenerado e capitalista; como uma ilha, ameaçada pelo seu entorno e condenada a desaparecer.

Vale repetir parte do trecho já citado:

Que farão com todas as experiências idênticas que o *moksha* lhes trará nos anos que estão por vir? Será que se limitarão a desfrutá-las, do mesmo modo como apreciam um espetáculo de fantoches, voltando depois às suas ocupações como se nada tivesse acontecido? Será que voltarão a se comportar como os tolos delinquentes que imaginam ser? Ou será que, após vislumbrarem se dedicarão ao trabalho radicalmente diferentes do que eram, passando a ser o que realmente são? (Huxley, 2007: 268)

Joana, com 33 anos em julho de 2010, respondeu que pelo festejar *rave* aprendeu a ser mais livre:

Eu acho que eu aprendi a ser mais livre. Ser mais livre assim... na festa a gente é muito livre, né? A gente dança, a gente pula, a gente é livre, a gente sente o que a gente quer sentir, a gente fala, a gente brinca, é o lugar de liberdade total ali, naquela festa. De sensação de liberdade. E eu acho que isso foi um aprendizado, que eu também não era assim. Eu acho que eu sou uma pessoa cheia de regras, de pudores e tal. E eu acho que essa experiência me tirou um pouquinho disso, sabe? De poder... experimentar.

Declara, ainda, que aprendeu a amar com uma intensidade antes desconhecida:

Com essa intensidade de amor que eu descobri lá e tal, que hoje em dia, eu olho de repente para a Cora, que é a babá da minha casa, e que vive uma situação financeira muito pior, com as filhas morando longe e tal, e que eu tenho um amor por ela, e esse mesmo amor eu falo: - Pô, eu vou ajudar a Cora o máximo que eu puder na minha vida, né? Eu não sei se eu sentiria essa mesma... esse mesmo carinho, sabe? Esse mesmo amor assim. Não sei. Uma vontade de ajudar as pessoas, de fazer... de compartilhar amor, sabe? De dar amor? De fazer o outro... o outro feliz, porque eu tenho esse monte de amor dentro de mim, que eu descobri que eu tenho, né? Eu não sei se eu tinha isso antes. Eu não sei.

Já Lean, na entrevista de setembro de 2010, fala da construção de uma alternativa pela *rave*:

Mais importante era a cena, a galera, a comunidade que a gente estava criando, e nosso jeito de conviver diferente do jeito que a sociedade convive normalmente. Então eu aprendi tipo viver nesse jeito. Eu levo comigo até hoje esse jeito de convivência, menos comercial, menos agressivo, menos competitivo, mais cooperativo, um pouco mais espiritual, mais alternativo, este tipo de coisa.

O inglês, hoje com 36 anos, depois de organizar várias *raves* no Brasil, desde 2001 mora em Bedford, na Inglaterra. Ele é casado com sua namorada brasileira com quem ia às festas por aqui. Juntos eles têm dois filhos, o mais velho hoje com 5 anos e a menor 3 anos de idade. Lean levanta-se mais cedo todos os dias para levar o cachorro labrador da família passear, e depois dedica-se a avaliações sobre emissão de carbono de processos industriais e laudos certificados sobre o assunto, quando não está envolvido em algum projeto comunitário de mobilização política para minimizar impactos ambientais em áreas urbanas.

Num sentido bem diferente, o alemão Eric, com 38 anos (em outubro de 2010), um pouco sarcástico com minha preocupação em pesquisar as *raves* e a prática *clubbing*, logo avisa: “Não há nada por de trás da cena. É só diversão.” Executivo bem sucedido de uma empresa farmacêutica alemã, Eric morou em diversos países (no Brasil entre 2006 e 2010) e frequentou *clubs* de música eletrônica com seus amigos em Berlim desde a adolescência, participou de diversas “Love Parade” e outros tantos festivais ao redor do mundo (poucos no Brasil). Não deve ser a falta de *raves* brasileiras que deixou o discurso de Eric abreviado já que Rodrigo, outro dos idealizadores da *Fusion*, também simplifica o assunto com a afirmação: “*rave* é pura diversão, Carol. A única ideologia é a da celebração”.

O depoimento que eu gravei de Rodrigo sobre sua experiência nas *raves* caminha por teorias de uma sociologia das práticas juvenis. Ele comenta que sua experiência juvenil realizou-se na *rave* porque “assim tinha que ser” já que na época de seus vinte anos isso era uma “tendência mundial”. Eu, entrevistadora, me irrita: Rodrigo é meu amigo há mais de vinte e cinco anos, desde nossos onze anos de idade, eu desejo muito mais do seu discurso do que apenas uma explicação externa ao ocorrido. Desejo um depoimento bem personalizado, com detalhes sobre sentimentos e sensações, que faça uso das gírias que inventamos nas *raves* para que eu possa depois desdobrar em análises antropológicas “esclarecedoras”. Meu desejo por narrativas antropológicas fantásticas esteve sempre à espreita durante a pesquisa.

A sociologia de Rodrigo parece copiada de alguma reportagem de revista semanal: minha geração foi *rave*, porque a anterior foi rock e a outra hippie, que sucedeu outra ainda. Uma sociologia que opera em *loop*: uma “repetição do sempre o mesmo” produzido pela novidade da moda criada pelo sistema capitalista.⁵ *Loop* é uma das técnicas usadas pelos *dj* para produzir a repetição de trechos musicais como base para variações sobrepostas. Muitos percebem que a repetição da base da música eletrônica pode ter efeitos de mantra, ou ainda, efeitos hipnóticos. Neste caso, Rodrigo fala de um mantra sócio-cultural. Mas ele fala também sobre como o patrimônio musical da cultura de massa – e suas correspondentes sub-culturas alternativas – mostra-se como campo simbólico privilegiado para recortes e comunicações geracionais, tal como posicionamentos políticos sutis. Através do ciclo de modas musicais, a gerações mais jovens assumem uma identidade que se desdobra em práticas específicas diante condições de vida historicamente particulares.

(ele): Para mim esse ciclo, para mim esse ciclo da queda [nesse contexto ele quer dizer, popularização] da música eletrônica, simplesmente confirma o que eu vinha falando: que a música eletrônica foi uma resposta aos anos oitenta, ao trabalho, eh... ao mercantilismo, ao ‘vamos ganhar dinheiro’. É... foi uma resposta a esse pensamento. Aí, com a queda da música eletrônica, com a queda do movimento *raver*, da cultura *rave*, você teve que trabalhar de novo, anos 2000, a vida continua... e... as pessoas largaram de tomar drogas psicodélicas e começaram a cheirar cocaína, igual aos anos oitenta. As músicas deixaram de ser psicodélicas e se tornaram minimalistas.

(eu): Depende para quem, né? Porque tem muito psicodélico, tem muita festa, tem muita gente indo em festa.

Tomás, que também estava presente na sala onde gravávamos a entrevista, entra naquele momento da conversa e comenta:

(Tomás): Eu acho assim, que os moleques... quem é desocupado, tem tempo livre para poder gastar seu tempo livre numa parada, sempre vai querer juntar uns amigos. Volta... a gente volta lá no *loop*: vamos juntar os amigos, vamos fazer um som, não sei quem é o *dj*, não sei quem tem uma cerveja, pô, é ali, na casa de fulano, não tem ninguém lá. E

⁵ A respeito ver Olgária Matos (2008; 2010) e Susan Buck-Morss (2002).

aí de novo, e vai, na próxima cidade, na outra cidade e na outra cidade, e a coisa vai invadindo. Eu mesmo, pô, fui ali nos anos noventa; com as pessoas que foram também.

O *loop* social que Tomás identifica trata do impulso das pessoas na produção de encontros e festas, e também das possibilidades sociais de tempo e dinheiro para isso.

Assistindo à fita gravada da entrevista com Rodrigo sorriu logo no começo, reconhecendo como ele pode ser espirituoso: enquanto arruma a imponente cadeira onde irá se sentar para a gravação olha para a câmera e brinca: “um dia eu também já fui hippie, galera”. Hoje, Rodrigo produz vídeos comerciais pela produtora que tem em sociedade com um amigo de faculdade e de *raves* (mais um dos membros do núcleo *Fusion*). O trabalho é constante, às vezes durante seis dias por semana, mas lhe rende o suficiente para garantir férias internacionais bianuais. Geralmente essas férias começam com algum show do Rush ou do Chemical Brothers pelo mundo e segue na companhia de amigos brasileiros por *clubs* em metrópoles mundiais como Londres ou Nova York. Quase todo ano Rodrigo vai à Bahia também, desde meados dos anos 90, quando então frequentava as *raves* das praias de Trancoso. Nunca usou pulseiras ou roupas hippies, sempre manteve um visual que ele chama de “rock’n roll” (jeans, camiseta e tênis). Quando diz que já foi hippie, eu estranho. A que ele se refere? Se inclusive ele, muitas vezes, havia desqualificado as pessoas chamando-as de “hippie”. A classificação “hippie” foi diversas vezes usada como “categoria de acusação” durante as conversas restritas ao nosso círculo de amigos próximos. Dizer que alguém era hippie referia-se a certa alienação das pessoas de classe média alta quanto sua situação de classe, situação confortável, abandonada em prol de alguma ideologia que, então, se suponha inócua para o futuro. O que ele queria dizer exatamente com isso? Perdi a chance de perguntar naquela hora, mas vale citar o trecho todo do seu comentário:

Bom, eu tenho 36 anos, hoje em dia sou um empresário, dono de uma produtora de vídeo... corporativo, ou seja, vendi minha alma para o demônio. Eh... Mas um dia eu já fui hippie também. E feliz, e louco, igual todos da minha geração *rave*, anos noventa. Eu acho que a história da minha vida.... e a história de como a música eletrônica começou na minha vida, se confunde com a própria história do movimento *rave* em si.

Acredito que ele se referia a algum um encanto ou fé que se perde quando se deixa de ser “hippie” e então se aceita uma realidade regrada pela lógica do trabalho e da competição do mercado, e assim: vende-se “a alma para o demônio”. O capitalista que vende a alma para o

demônio parece ter matado em Rodrigo o hippie “feliz, e louco”, que se revelou na sua época das *raves*.

Tomás também fala de um “sentimento hippie” nas *raves* e trata-o como uma perda inevitável. Comenta que “a mercantilização foi uma coisa natural (...) ganha uma grana, vira um *business*... foda-se a música, o amor, aquele bagulho de trabalhar na festa. É uma parada... dinheiro cara, então você ganha dinheiro. Faz dinheiro, sabe?”.

A mercantilização coincide com a venda da “alma ao demônio” que destrói o devir de “loucos e felizes hippies”. Transforma a música, o amor, a cooperação da festa em *business*.

A utopia ligada à imagem dos hippies nas *raves* ganha corpo no discurso de Lean, considerado por todos os envolvidos na organização da *Fusion* como um líder ideológico. Era ele quem propunha e corria atrás de parcerias com o Greenpeace, a redução de impactos ambientais da festa naquela época do final dos anos 1990. Entrevistado na Inglaterra em setembro de 2010, ele parece não ter perdido essa utopia e ainda fala sobre “um novo mundo que a gente quer criar”:

Eu acho que todos nós, têm um certo sonho de uma... um mundo diferente, né? Todos nós temos um sonho de poder viver numa sociedade normal, onde você passa por uma pessoa na rua e tem certa ligação eh... conexão com aquela pessoa, e afinidade com essa pessoa, você não passa batido. E era esse tipo de vida que a gente tinha dentro desses eventos. Então, eu acho que... de certa maneira, a gente espalha isso, né? Um pouquinho, a gente é uma semente dessa possibilidade na sociedade, e... a gente leva essa esperança, a gente sabe que é possível. Eu até estou um pouco triste, porque essa mudanças que as pessoas tem nas *raves*, esse contato com uma comunidade mais eh... unida... não teve um impacto maior na sociedade para fora. Eu acho que eu tive muita esperança que os 90s, que são essa juventude pelas ruas, agora criando as suas famílias, entrando nos seus trabalhos, e que ia ter massificado esse... eh... esse jeito de conviver, e não tem isso, né? Eu acho que as coisas mudam mais devagar, infelizmente.

Sua utopia foi arranhada pela velocidade decrescente das mudanças que desejou num processo concomitante com seu amadurecimento. Isa, também integrante do núcleo *Fusion*, hoje com 30 anos, fala da sua juventude nas *raves* aproximando-a mesmo da ideia de uma liminaridade entre a infância e a vida adulta. Então com dezessete anos, ela fez da *rave* e do consumo de psicoativos essa espécie de ritual de passagem:

LSD [ácido lisérgico] foi o que eu tomei, nessa primeira festa. E... nossa, e foi uma coisa assim, que eu fiquei tão em casa, sabe, eu lembro que foi no Hortolândia [bairro periférico e rural de São Paulo]... não era muito cheio, e tal. E tinha um parquinho de diversão, caindo uns pedacinhos, e eu fiquei balançando, fiquei no balanço, eh... um tempão, na noite. Eu não sei, era meio uma segunda infância, sabe assim? Acho que coisa quando passa... sabe? quando você é adolescente, você não quer mais ser criança, você quer ser... quer ser adulto? Você não é ainda, né? E aí eu... percebi que assim, puta, a vida... a vida... a vida ainda não estava séria o suficiente para eu ser adulta e ter responsabilidade, mas eu já tinha umas liberdades de... de quem era mais... de quem era um pouco mais velho, eu não era criança mais, né? Eu já era um adolescente no fim da adolescência. E... poder ficar dois dias numa festa fazia parte dessa liberdade assim.

O “parquinho de diversões” sem alguns dos “pedacinhos” irrompe nesse texto como uma imagem especialmente expressiva sobre a *rave*. Alguns pedacinhos se vão junto com a infância, resta uma segunda infância que, de forma ambígua, deseja ser adulto, mas ainda passa a noite brincando no parquinho, ou o que sobrou dele. A liminaridade da adolescência, neste caso, surge como a liberdade de ficar o tempo que se decidir numa festa, liberdade alegre, antes restringida pela autoridade dos pais e já ameaçada pela responsabilidade da vida adulta.

A passagem para Taís, outra colega do núcleo *Fusion*, porém oito anos mais velha, se processa com um deslumbre pela *rave* e a posterior perda de encanto. Diz ela em dezembro de 2010:

Acho que eu ia muito numa época em que eu estava deslumbrada pelo fato de que a *rave* proporcionava algumas coisas. Primeiro o fato de não ser rotulada, por ser loira ou morena, rica ou pobre. A *rave* não permite isso! No ambiente da *rave*, você é uma pessoa e todos lá são iguais e, ao mesmo tempo, muito diferentes. Então, eu acho que isso de não ter um rótulo, se inserir, se sentir parte de um todo foi muito importante. Acho que isso me levou pro movimento *rave*, me encantou no movimento *rave*, quero dizer, as diferenças e, ao mesmo tempo, serem todos uma mesma tribo. Talvez tenha sido isso o que mais me encantou. Ainda mais porque era uma idade jovem, adolescente, tentando se descobrir, tentando encontrar quem você é, e, ao mesmo tempo, descobrindo que você é tudo aquilo!

Com alguma decepção, a *rave* perde o encanto quando a generosidade e a solidariedade da festa mostram seus limites. Taís percebe que a tribo *rave* não é composta exclusivamente por amigos, mas se restringe a um universo paralelo. Universo Paralello é nome de *rave*.

O que talvez me tenha feito sair é que: quando você percebe, que acha que tem tantos amigos e, ao mesmo tempo, ninguém tem tantos amigos assim, e quando você precisa ou quando você pergunta quem são os seus amigos, você percebe que aqueles todos não são seus amigos. Percebe que aquelas são pessoas que fazem parte de um mundo, de uma balada com quem você sai e se diverte, mas que quando você volta pra sua vida, os seus amigos você conta nos dedos. Os seus amigos são hoje, os amigos que a gente cultiva até hoje. [Eles] são o que nos restou e eles são os nossos amigos. Então, talvez isso me tenha feito parar. Talvez num momento, por um lado, isso me serviu, eu descobri quem eu era, meus valores e aquilo deixou de me servir em outro momento.

Macalé, com 32 anos em dezembro de 2010, comentou que talvez a separação entre o universo da festa e da “vida real” possa carregar alguns enganos.

Eh... eu acredito assim, que às vezes também as festas [*raves*] tem uma coisa meio de mundo mágico, ou Alice no País das Fantasia, sabe? É como se as pessoas acreditassem que... que lá elas fossem viver algo diferente ou que elas... que elas estão em outra terra, num outro lugar, num outro portal. Tem um lado da festa que tem a ver com isso, mas a vida, num certo sentido, ela não vai ser muito diferente do que você vive fora da festa, sabe?

Welcome to Wonderland [Bem-vindo ao País das Maravilhas] (2006) foi o título dado ao documentário dirigido por James Short e Clara Hornley sobre os festivais de música eletrônica produzidos na Austrália. *Alice in the Wonderland* foi nome de uma das edições da *rave Avonts*, realizada em novembro de 2000 na região da Grande São Paulo. *Wonderland* foi criado por uma das obras mais célebres do gênero literário *nonsense*. O livro conta a história de uma menina chamada Alice que cai numa toca de coelho que a transporta para um lugar fantástico povoado por criaturas peculiares e antropomórficas. Lugar fantástico operado por uma lógica do absurdo que é característica dos sonhos.

Pois a *rave* foi mesmo como uma toca de coelho para Joana, conforme comenta sobre sua primeira festa, depois de ser várias vezes convidada:

Ele [o futuro namorado] me dava o convite para ir, não vendia. E aí eu não ia... né? Eu percebia aquela paquera e não correspondia. E nesta festa, eu fui. E aí eu encontrei com ele lá, encontrei todos vocês. Nossa, foi uma delícia essa festa. Foi a primeira festa que eu fui. Eu olhava aquilo e falava: ‘Meu deus! Que que é isso? Que mundo é esse, né?’ Parecia mesmo sabe, esses lugares... sei lá, esses desenhos animados... assim, você entra num buraco e aí você descobre um mundo novo, né? Porque era sempre escondidinho, fechadinho. (entrevista de julho de 2010)

Segue abaixo uma fotografia que realizei em 1998 durante uma *rave Fusion*, e que por muito tempo considerei representação emblemática desse modo de festejar.

Fotografia 4. *Rave Fusion* durante a noite (maio de 1998)

A festa acontece num “buraco” da floresta, pelas frestas entre os arbustos é possível espiar as pessoas vestidas com roupas coloridas e extravagantes, a composição sugere que algo extraordinário acontece por ali. Essa foto também foi escolhida e publicada pelo jornal *Folha de S.Paulo* (sem os créditos da fotógrafa) como imagem ilustrativa de uma reportagem sobre a “cena *rave*” no caderno Ilustrada, em setembro de 1998.

De uma perspectiva quase idêntica realizei outra fotografia durante a manhã da mesma festa. As pessoas já estão espalhadas por todo o ambiente, olham-se e sorriem.

Fotografia 5. Rave Fusion durante a manhã (maio de 1998)

No primeiro plano um moço fita a câmera – ele é um amigo da fotógrafa – e se comunica com um sorriso tranqüilo que parece pleno de felicidade. Prepara um cigarro para compartilhar como o grupo dos amigos que conversam, embora não estejam na pista de dança, também fazem parte da festa.

The Secret Garden é nome de festival do Reino Unido, e é também um livro infanto-juvenil clássico do começo do século XX (1911). Escrito por uma inglesa, Frances Hodgson Burnett, a história trata de um jardim secreto onde crianças descobrem a força transformadora da brincadeira e do sorriso. Conforme a enciclopédia Wikipédia: “no Jardim todos os três se libertam, cuidam das plantas e fazem marcha (...) Mary [uma das crianças] descobriu que um simples sorriso pode nos fazer feliz e a partir daí ela começou a mudar (...) se tornou uma menina mais curiosa e interessada”. Tal como *Alice no País das Maravilhas*, *O Jardim Secreto* também foi lançado como filme pelo cinema dos EUA na segunda metade do século.⁶

Pois a *rave* parece mesmo ser uma espécie de jardim secreto para diversos frequentadores que encontrei em meu trabalho de campo: advogados, arquitetas, estudantes de medicina, empresários da comunicação que durante a semana desenvolvem trabalho sério seguindo estritas formalidades e nos finais de semana freqüentam as *raves* como uma atividade a ser mantida em segredo. “O pessoal do escritório nem pode imaginar que eu estou aqui, nem

⁶ O livro *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), obra mais conhecida de Charles Lutwidge Dodgson, publicada sob o pseudônimo de Lewis Carroll, inspirou várias adaptações cinematográficas e televisivas (versões produzidas em diversos países e em diversas línguas), porém a mais conhecida mundialmente é *Alice in Wonderland* (1951), filme de animação da *Walt Disney Animation Studios*. *The Secret Garden* também ganhou diversas versões cinematográficas e televisivas ao longo do século XX: no final dos anos 50 e início dos 60, por exemplo, Dorothea Brooking produziu para a BBC uma série televisiva com 16 episódios, mas foi o filme estadunidense de 1993, dirigido por Agnieszka Holland, que ganhou a maior repercussão mundial.

podem saber... eu sou super séria no trabalho”, comenta a arquiteta de 27 anos numa *rave* em outubro de 2007. Conversando sobre o assunto ela disse que não era a primeira, nem seria a última festa, há dois anos frequentava as *raves* com o namorado.

Pitty, 25 anos, numa reportagem publicada pela revista Beatz (nº 6, 2003: 15-16), define-se como “double face”, quando se refere à contraposição de sua imagem vestida de camisa, calça social e sapato alto na atividade profissional do departamento de marketing de uma empresa de computadores, e suas vestes com roupas coloridas de tecidos leves que usa quando sai, quase todos os finais de semana, para dançar nas *raves* de *trance*. Na *rave* ela se sente parte de um “outro universo, imaginário e idealizado”, deixa à mostra a tatuagem de Ganesh que cobre quase toda sua costa, ama tomar banho frio de cachoeira, admira borboletas e acredita em fadas e duendes. “A possibilidade de ficar descalça purifica minha alma”, diz Pitty. Sobre a sua primeira *rave*, à beira da represa de Guarapiranga, declara: “Dancei muito progressivo e vi o sol nascer junto com um monte de gente ao meu lado. Descobri um mundo novo”.

A vida em dois universos paralelos também era reconhecida por aqueles que frequentavam as *raves* dos anos 90, mas a separação entre o cotidiano da cidade e o extraordinário da festa não é tão rígida, há invasões, vazamentos, contaminações. Isa fala sobre esses desdobramentos:

Existia a minha vida normal e existia a... a *rave*. Assim, a *rave* não era só um passatempo, era o meu estilo de vida que talvez tudo o que eu fazia na vida. Assim, lógico, tinha a família, que era um pouco mais careta, mas eh... mas, eu acho que tudo... tudo o que eu fazia, mesmo fora da *rave* era... era buscando aquele sentimento que tinha assim. Por exemplo, vou dar um outro exemplo assim, eu lembro que nessa época assim, eu só assistia filme que era doidão, assim, sabe: ‘Ah, vamos assistir um filme? Vamos juntar todo mundo e assistir 2001 *Uma Odisséia no Espaço*, vamos assistir o... *O Mágico de Oz* com *Pink Floyd* junto [risos], para ver se funciona. Eh... vamos tomar ‘doce’ e ir para o *Playcenter*’. Sabe? Tudo, eh... a gente buscava sempre aquele sentimento... não é que a gente buscava, a coisa estava sempre lá, aquele sentimento de que tinha um lado... muito legal da vida, assim que... muito... um outro mundo, uma alternativa mesmo, sabe? Para o que existia. E a gente não se preocupava com as coisas normais, sabe? Com... com o mundo fora disso, sabe?

O mundo alternativo é o “muito legal da vida”, deixando, de sobra, a ideia de algum tipo de falta de graça para as coisas normais. Talvez seja neste sentido que um dos organizadores da *rave Tribe* comentou que “a cenografia é tão importante como a música”⁷.

O cenógrafo da *Tribe* concebe e realiza enormes estruturas metálicas para garantir proteção para chuva e sombra para os participantes, um palco grandioso para os *djs* e a construção de um cenário fantástico para a festa: “é 50% arte e 50% engenharia porque fazer uma coisa bonita e desenhar é fácil, tirar do papel é que é difícil”, diz ele no documentário *Tribe Journey* (2011). A ideia da cenografia não se restringe a prover apenas infra-estrutura, mas deve projetar “algo que ajude na abertura da consciência, *insights*. Você tem que criar espaços, formas e circulação que possibilitem isso, não pode ser só decoração”. A combinação entre técnica [engenharia] e arte é o que outro dos organizadores da *Tribe* chamou de “expressão artística mais refinada”.⁸

De fato, os empreendedores da *Tribe* desenvolveram incríveis coberturas de pista e tecnologias para tal. A cada edição da *Tribe* as coberturas e cenários das pistas eram maiores ou mais mirabolantes, geralmente em formatos simétricos de mandalas coloridas que compunham imensas áreas. Para a edição comemorativa de seis anos da *Tribe*, a artista alemã Sola, foi convidada para colaborar a fim de “juntar o geométrico que vinha do desenho da cobertura e o orgânico”, ou seja, o chão de terra batida da pista de dança - algo como “unir céu e terra”. Sobre a realização, a alemã comenta: “tem um pouco de conto de fadas, geometrias. Tem a ‘Flor da Vida’ e seu simbolismo, é uma mistura de todas essas coisas.”

Interessante foi a concepção da artista sobre a ideia de uma “Flor da Vida”, a fim de prover cobertura para a pista e incluir “tudo”. Ela comenta: “[t]oda célula, toda semente, das menores às maiores coisas, todas se incluem na ‘Flor da Vida’. Desde o Big Bang ao futuro, tudo se baseia na ‘Flor da Vida’. Envolve evolução, matemática, tudo.” Esse símbolo pleno encontrado pela artista, que “tudo contém”, sintetiza passado e futuro, o começo do universo – o Big Bang – e a evolução. Conectando as menores coisas, como as “células”, às maiores, como “o espaço sideral”, numa construção cosmológica.

⁷ Este e os outros depoimentos de artistas e empreendedores da *rave Tribe*, que seguem neste texto, foram publicados no documentário *Tribe Journey* (2011).

⁸ A dissolução da oposição entre arte e técnica no discurso do organizador da *rave* pontua, no início do século XXI, um modo de superação questão que separou a Escola de Artes (arquitetura) francesa da Escola Técnica (engenharia) no século XIX, primórdio da modernidade. Benjamin considerou que na obscuridade daquele momento vivido, nem artista nem técnico eram capazes de diferenciar que arte e tecnologia não eram tese e antítese de um processo histórico, mas que sua rivalidade era sintoma desse processo. Toda síntese entre arte e tecnologia no século XIX era prematura, pertencia ao domínio antecipatório dos sonhos. Neste sentido Benjamin critica as tentativas: de estetização da tecnologia (*Jugendstil*) e, inversamente, a proclamação da arte como tecnologia (futurismo). (Buck-Morss, 2002)

Imagem 11. Fotografias da cenografia da *rave* *Tribe* 6 anos⁹

Para a edição de sete anos da *Tribe* o artista Allyson Grey foi convidado – e pago (tal como Sola) – para pintar painéis cenográficos e criar o *flyer* do evento. Artista renomado e reconhecido internacionalmente, muitas vezes chamado de “visionário”, Grey foi convidado para realizar ao vivo, durante a *rave*, “a maior instalação de toda a sua obra” fazendo uso de grandes *banners* e esculturas. A ideia de grandiosidade, que beira a megalomania, ronda a organização das *raves*.

Um dos organizadores da *Tribe* comenta que a ideia seria uma releitura da obra do artista em “grande escala”, sem repetir os desenhos anteriores, fazer com que “o público estivesse dentro, imerso no universo proposto por ele”. Ele e uma assistente pintaram, então, durante a festa, ao vivo, por 16 horas um imenso painel dentro de um cubo, na “maior performance ao vivo que ele já tinha feito”.

A tensão criada entre certa megalomania, uma forma de delírio empreendedor, e as melhores intenções da *rave* irrompe também na fala de Lean, quando conta sobre a *Ecoystem*, festival realizado no Amazonas em 1999, por onde passaram mais 40 mil pessoas durante seus quatro dias de duração, segundo declara ele.

Então a gente chegou com **um choque cultural** naquele momento no Amazonas. E teve **uma puta infra-estrutura**. Não era só a cena que estava tendo um choque. Veio meio **glamourizada pelo dinheiro que a gente pode gastar. Então tinha uma infra-estrutura que ninguém podia não ficar impressionado**. Então eh... só que a gente

⁹ Fotografias de Renata Macedo Melo Silva. Disponível em: <http://rraurl.com/galerias/368/Tribe_6_anos>. Acessado em: 15 de agosto de 2011.

organizou o evento de um jeito ecologicamente eh... com ética forte. Tinha muita construção com madeira certificada, com a Forest... FFC, né? Eh... tinha muitos grupos que participavam, as ONGs, a gente tinha muita coisa de reciclar, um monte de coisas. Mas a gente não falava, em nenhum lugar... esse é o jeito ecologicamente certo. Porque a gente não queria ser tipo o professor. A gente queria que as pessoas tivessem a experiência, pra levar embora, e fazer suas próprias escolhas sobre a experiência, né? Não direcionados pelos nossos mandatos. Mas juntos, tendo essa experiência forte com a música, e tendo esse momento de experiência de certas... eh... soluções ecológicas, né? Tinha painéis solares, esse tipo de coisa. (setembro e 2010, *grifos meus*)

Antes de ser um novo jeito de fazer as coisas, um jeito “ecologicamente correto”, o que impressiona na *rave* é sua infra-estrutura: a tecnologia empregada, o movimento de dinheiro e esforço humano empreendidos para a criação de um “país das maravilhas”, de “portais dimensionais para conexão intergaláctica” ou um “jardim secreto” para pura diversão.

Os manuais de *marketing* mais recentes orientam como fazer da “experiência” um negócio lucrativo: se antes a economia era movimentada pela troca de mercadorias, passou a ser por serviços e atualmente o grande negócio é a “experiência”. Conforme comentário de Fátima Toledo¹⁰, o especialista em mercadologia Joseph Pine (1998) afirma: depois da agricultura, dos bens manufaturados, e mais recentemente os serviços, as empresas descobriram que podem avançar para outro patamar na escala do valor econômico ao oferecerem experiências a seus clientes.

Pine (1998), para descrever o fenômeno da “Era da Experiência”, recorre à comparação da maneira de se comemorar um aniversário de criança. Segundo ele, até pouco tempo atrás, e como resquício da “economia agrária”, as mães se dedicavam a fazer o tradicional bolo misturando *commodities* – farinha, açúcar, ovos e manteiga, ao custo de apenas alguns centavos de dólar. À medida que avançaram para a “economia industrial”, as mães preferiam pagar um dólar ou dois e começaram a utilizar a mistura pronta, que exigia apenas adicionar leite ao conteúdo do pacote e levar ao forno. Mais tarde, na era da “economia de serviços” optavam por comprar o bolo em confeitarias, por um preço que variava de US\$10 a US\$15. Atualmente, costumam pagar US\$100 ou mais para “terceirizar” a festa de aniversário de seus filhos através de uma empresa que proporcione “uma experiência memorável”.

¹⁰ Fátima Toledo é uma amiga que também desenvolve tese no PPGAS/USP, no seu caso, sobre valores associados a marcas de produtos. Referência bibliográfica e comentários enviados gentilmente por ela através de e-mail em novembro de 2011.

O quadro criado Fátima Toledo, que segue copiado, busca esquematizar essas mudanças apontadas por Pine:

Quadro 1. Mudanças na perspectiva da mercadologia segundo Pine (1998) ¹¹

Economia	Oferta econômica	Natureza da oferta	Principal atributo	Compradores	Fatores responsáveis pela demanda
Agrária	commodities	tangível	natural (<i>in natura</i>)	mercado	características das commodities
Industrial	produtos	tangível	padronizado	usuário	características dos produtos
Serviços	serviços	intangível	customizado	cliente	benefícios advindos dos serviços
Experiências	experiências	permanecem na memória	pessoal	participantes	sensações e impressões proporcionadas pelas experiências

É certo que tal quadro pode ser contestado por trabalhos de sociologia e antropologia que ampliem as discussões inserindo-as em contextos sócio-culturais específicos e concretos, porém vale, neste momento, apenas apontar como a mercadologia agilmente captou (e capturou) certa busca por “experiências memoráveis” pelos segmentos urbanos com poder aquisitivo.

O que está em questão - conforme o próprio texto de Pine - é a memória. O autor acredita que “o bolo tornou-se um objetivo secundário: o que importa é vivenciar a tal experiência”, neste caso, “uma experiência memorável”. Ora, o bolo sempre foi um objetivo secundário, ele é só um artefato que carrega o *mana* (Mauss, 2003)¹² da situação, neste caso, um *mana* a ser saboreado no contexto da própria casa da família, que no tempo da festa abre suas portas para incorporar os amigos e ampliar os laços da comunidade primária do indivíduo. Sua manufatura requer condições sociais que suportem um tempo de dedicação à tarefa, trabalho e dedicação materna para a realização do ritual de passagem no aniversário do filho.

Ainda sobre modos diferentes de se comemorar o aniversário de um filho, talvez possamos pensar que o *mana* que deixa de ser carregado pelo bolo manufaturado pela mãe, acaba por ser transferido para o montante de dinheiro necessário para comprar o evento do Buffet. Tal transferência opera uma espécie de inversão. A alquimia que transforma, pelos processos técnicos culinários, a junção dos ingredientes em objeto saboroso, como uma mágica – neste caso uma mágica materna –, inverte-se quando suportado pelo abstrato dinheiro, pois é

¹¹ PINE II, Joseph B. “Welcome to the Experience Economy”. *Harvard Business Review*. July-Aug, p 97-105, 1998.

¹² O *mana* carregado por um artefato objeto de troca seria poderes como a honra, o prestígio e as obrigações sócio-culturais.

tido como um gasto, indicador de escassez possível dos recursos familiares. Claro que o dispêndio é realizado com amor, mas nem por isso deixa de ter um sentido de sacrifício, sacrifício financeiro. Eis que o mais importante, talvez seja o envolvimento das pessoas no processo de construção dos aniversários e festas.

Tal analogia pode ser estendida para o modo de festejar *rave*. Macalé, por exemplo, nota uma diferença essencial entre os “participantes” da festa e os “pagantes”. Aqueles que se envolvem para fazer a coisa acontecer, dedicam tempo e trabalho, e aqueles que simplesmente “usufruem”, diz ele.

Os depoimentos de meus amigos da época das *raves* evocam quase sempre a “experiência” da *rave* através de lembranças sobre o processo de improvisação e cooperação para a realização da *Fusion* ou de outras *raves*. Dez anos depois, é isso que surge mais fácil pela memória, é disso que mais gostamos de falar. Também, faz-se notar, que muitos dos *ravers* que atualmente frequentam as festas de música eletrônica envolvem-se com a organização dos eventos, de forma mais ou menos pretensiosa. Difícil quantificar, mas acredito que quase metade dos frequentadores de *raves* já colaborou de algum modo para a organização de alguma festa.

Aos pagantes, visitantes, consumidores, o que parece restar para contar, além de detalhes efêmeros do final de semana passado, são as fotografias do evento que se multiplicam na era digital. Porém, conforme pontua Susan Buck-Morrs: “[a] experiência está ‘morta’ em uma série de suvenires. A lembrança (*Andenken*) é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto do colecionador” (2002: 232). Ainda estamos falando sobre o risco de perda de uma memória comum e de experiência comunicáveis entre as gerações – a problemática da *Erfahrung* reduzida a *Erlebnis* conforme pontuou Walter Benjamin.

“A lembrança é o complemento da ‘vivência’ (*Erlebinis*), nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta”, anota Buck-Morrs (*ibidem*).

E quanto aos esquecimentos propositais? As omissões? O que dizer?

Joana comenta que a intensidade da *rave* ensina, abre possibilidades, mas também pode dar medo. A “Alice” que visita a *rave* vai ao “país das fantasias”, não exatamente ao “país das maravilhas”, conforme revela o lapso de Macalé - citado no início deste ensaio. Ainda que possa ser maravilhoso em alguns momentos o universo da *rave* também guarda algo de

grotesco, que, por vezes, pode ser assustador. Tal como o país visitado por Alice, a *rave* é também povoada de criaturas antropomórficas: monstros e mostritos.

Monstros foram vistos pelo espanhol Ravi quando ele foi pela primeira vez numa *rave* em terras brasileiras. Na ocasião, ele desconfiou ter chegado numa “festa de Halloween”. Sobre o assunto ele lembra:

A palavra *monster*, surgiu na primeira *rave* quando eu cheguei no Brasil (...) Então a galera dançava, aquele monte de *monstritos*, 40, 50 ‘caras’ com óculos escuros, às 05 horas da manhã que não tem sol ainda, dando voltas no meio de uma pistinha no meio da mata, olhando para o macaco... parecia um monstro, eram Gremlins que estavam tendo metamorfoses, mutando... Eu lembro que eu estava com uma amiga olhando de longe, nem tinha coragem de entrar na pista, falando: ‘nossa, parecem monstros, parecem monstros!’ E é isso, daí nasceu a palavra *monstrito*, comecei a chamar meus amigos de *monstritos* quando você era muito radical, muito *underground* você era um *monstrito*, era *monster*. E foi pegando, ficou entre nós, entre a galera que foi se chamando de *monster*, *monstrito*, *monstrita*, monstrengo... e a gente foi inventando besteiras de felicidade.

O delírio de Ravi tornou-se gíria, usada regularmente, desde então, pelo meu grupo de amigos e por vários outros no universo das *raves*. Com alguma gozação, a nomeação “monstrito” se dirige àqueles que apresentam corporalidade e expressões faciais alteradas, que beiram a monstruosidade, por causa do uso intensivo de psicoativos durante a *rave*. O sorriso possível pelos participantes da *rave* torna-se difícil quando há exagero na dose de *ecstasy*: a musculatura facial torna-se tensa, a mandíbula treme involuntariamente, os dentes friccionam-se uns contra os outros, mordem os lábios. O olhar tranqüilo e calmo, que geralmente acompanha o sorriso *rave*, pode mostrar sinais de alguma angústia. Quando o efeito do *ecstasy* “bate” forte “os olhos viram” e tem-se a sensação de que o corpo “derrete”. Transformações antropomórficas.

Esses e outros vários sinais corporais, que expressam estados alterados de consciência devido ao consumo de psicoativos, são rapidamente reconhecidos pelos frequentadores das *raves*: alguém pode estar “bicudo” pelo consumo de cocaína, “chapado” pelo consumo de maconha, com olhos esbugalhados por causa do “ácido” etc.

Os óculos escuros, tão comuns nessas festas, são usados exatamente nesses momentos: quando os psicoativos (ou a combinação deles) têm efeito tão forte que a fisionomia torna-se

intranquila. Perde-se o sorriso amoroso que é possível sob efeito mais moderado. Os óculos, a mais popular das máscaras usadas contemporaneamente, é artefato útil para neutralizar algo da monstruosidade dessas fisionomias e garantir uma viagem sem maiores preocupações por detrás dela, porém ela esconde mostrando, ao mesmo tempo, que mostra escondendo.¹³

As *bad trips* são uma ameaça sempre presente, mas o maior risco supera uma viagem ruim, surge como um caminho sem volta: o surto psicótico, a “nóia” permanente, a necessidade de confissão diante do poder disciplinar médico e a sujeição ao tratamento psiquiátrico.

A intoxicação voluntária é ambivalente na *rave*: (1) ela restitui o direito ao exercício pleno do próprio corpo (sem a autorização das autoridades jurídicas e médicas) de modo positivo, numa exploração da potência humana; por outro lado, (2) carrega como sombra o risco da “dependência química” e da alienação da vida que vulgarmente atribui-se ao “drogado”.

Sobre a ambivalência da “droga”¹⁴, vale transcrever conversa com Joana, em julho de 2010:

(eu): Você tomaria um *ecstasy* hoje?

(ela): Hoje em dia?

(eu): É!?

(ela): Eu morro de vontade de sentir esse amor, essa sensação de novo. Mas as últimas vezes foram muito ruins. Foram... depressão fortíssima (...) o que eu sinto com o *ecstasy* é assim, ele abriu... ele abre portas, né? Ele te abre uma porta para você... eu não sei se aprofunda mais o que já se sente, ou se é um novo sentir, acho que aprofunda mais o que se sente. Eh... eu acho que eu alcancei uma intensidade de amor, de coisas boas, que eu não alcançaria. Da mesma maneira, nos momentos tristes, nos momentos ruins, acho que aumenta também proporcionalmente (...) e eu tenho medo disso. Não quero sentir isso mais. (...) eu digo da intensidade. Acho que sentir eu sentiria de qualquer maneira, mas a intensidade é um pouco insuportável, me assustou um pouco. (...) Eu sou muito intensa sem tomar nada, sem nada. E eu acho que eu não preciso

¹³ Tal como pontuado por Olgária Matos (1999: 199): “[e]m toda máscara há essa contemporaneidade do rígido e do móvel, uma ‘síntese de natureza sincrética’: a máscara é inquietante porque ao mesmo tempo é fixidez da morte, inexpressividade, e também comunica-nos algo sempre novo, mostra-nos uma identidade cambiante e imprevisível, mostra escondendo e esconde mostrando, com a mesma aparência mas nunca idêntica a si mesma.”

¹⁴ Cabe considerar que a conceituação de “droga” é construída historicamente por discursos jurídico-médicos e contextos políticos específicos. Sobre o assunto ver Thiago Rodrigues (2004), Henrique Carneiro (2002) e McRae&Simões (2000). Ver também Maurício Fiore.(2007) sobre a instabilidade e as controvérsias no jogo teórico-político da conceituação de substâncias reguladas por instituições médicas brasileiras.

[risos] tomar *ecstasy* para sentir, para estar junto. Então em muitas festas, as pessoas tomavam *ecstasy*, tomavam ‘ácido’, e eu não. E eu sentia igual. Eu vivia igual, assim. Eu conseguia trocar. E a minha crítica às drogas, ao consumo de droga (...) eu acho que se por um lado ela abre, faz a pessoa experimentar, de fato eu acho que proporciona uma intensidade maior, acho ruim ter que precisar disso para sentir assim, né? Eu acho que o bom seria se a gente se estimulasse e tentasse se aprofundar cada vez mais o sentimento sem precisar disso. Não sei.

A experiência com estado alterados da consciência é um exercício com o risco, como pontua Macalé:

(...) quando você mexe com a sua cabeça, como você mexe com *rave*, com droga que você toma, quando você trabalha isso muito intensamente... não tem como não ser marcante, né? Só que... assim como é marcante, é perigoso, né? Eu acho que é as duas formas, né? Você conhece... acho que... tenho certeza, deve conhecer um monte de gente que ‘pum’, se destrambelhou aí no meio do caminho, sei lá aonde foi parar, como tem outros que ‘pum’... se acharam também e foram fazer coisas maravilhosas, né? Exatamente por não ser um... um... um assunto absoluto, ou não ser... não ter uma... uma equação certinha para... como fazer. Dá... dá um pouco de... de medo, assim, um pouco de perigo. (34 anos em novembro de 2010)

Ainda que carregando “um pouco de perigo”, o liminar próprio das experiências com psicoativos, cada “droga” tem eficácias bem conhecidas pela grande maioria dos *ravers*. É um conhecimento que se desenvolve pelo entrelaçamento de experiências e histórias contadas em redes informais dos participantes da festa, constituindo algo como uma “cultura da droga” conforme define Becker (1966).¹⁵ Os psicoativos são como que “assunto absorvente” (Evans-Pritchard, 1999)¹⁶ entre os *ravers*, fala-se sobre o assunto com interesse e liberdade peculiar: compartilha-se as experiências pessoais, as transformações pessoais, modos de usar as

¹⁵ Também sobre o processo de encadeamento de narrativas, Taussig (1993) sugeriu a constituição de uma “cultura do terror” em terras Amazônicas. Neste sentido, e reconhecendo que as fronteiras de uma cultura ou subcultura são delimitadas pelo interesse teórico do pesquisador, tal como aponta Roy Wagner (2010), seria possível tratarmos o universo das *raves* como “cultura”. Nesse caso, cultura do quê? Cultura do transe ou do encantamento tecnológico?

¹⁶ Evans-Pritchard (1999) nota que o gado para os Nuer é um assunto de interesse e um locus de conversa importante. Acredito que podemos dizer o mesmo do futebol para os brasileiros, em geral, e das drogas para os *ravers*, pois o assunto está quase sempre em pauta, de muitas formas, e sempre despertando interesse, mesmo entre aqueles que não fazem uso.

substâncias, conversa-se sobre modos de minimizar efeitos indesejados, conta-se piadas sobre coisas fantásticas ou idiotas que se faz quando sob efeito de uma substância, e há ainda uma proliferação de gírias sobre as posturas corporais que nomeiam com bastante precisão certos estados psico-fisiológicos desencadeados pelo consumo das substâncias.

Essa dinâmica se aproxima da produção de um “conhecimento do concreto” (Lévi-Strauss, 1970), indicando como a experiência com estados alterados de consciência não é como algo abstrato, muito pelo contrário. Seria também esse conhecimento constituído pela experimentação, que acaba por revelar a “artificialidade da experiência” de toda a festa para alguns de seus frequentadores. A utopia da festa se desfaz, a ambiguidade e os riscos da intoxicação voluntária soam como alarme sobre ser a hora de deixar a *rave*.

Então, eu já sei, por isso não me interessa mais. Por isso já não é tão interessante, porque se eu tomar um *ecstasy* eu já sei que eu vou estar ouvindo... pagode, não sei lá o que eu odeio, vou achar bom, se os meus amigos estiverem lá, entendeu? Vou falar: ‘pô, está ótimo, está lindo’.

Se eu estou, meu, com sono, aí eu cheirei um negócio de cocaína pô, já vou acordar um pouquinho. Ah meu, tomei um pouquinho de álcool, já vou ficar mais simpático, já vou começar a conversar. Ah, tomei um ácido, vou ver umas coisas... já conheço as... as reações que vão ocorrer, então isso... isso já se apresenta como uma certa artificialidade. (Antônio, 29 anos em 2005)

Antônio já não ia mais a *raves* no final de 2005, mas comentou que poderia ir quando: “Putá, hoje eu estou a fim de ‘enfiar o pé na jaca’, quero ir para um sítio lá na ‘conchinchina’ que ninguém me encha o saco, vou lá ficar escutando alguma coisa e conversando com os doidão”. A *rave*, lugar dos “doidão,” possibilita (e sugere) o exercício de novas relações sensuais com o mundo e a experimentação de estados alterados de consciência, mas é antes um espaço de liberdade.

O que você vai fazer num lugar desse é problema todo seu! Eu já fui em *rave* e nunca tomei nada, ficava careta e não fazia porra nenhuma, bebia água e me divertia horrores, juntos com outras pessoas.

Pontua Maria, repetidamente, sobre sua experiência de mais de quatro anos em *raves* sempre se divertindo sem psicoativos.

Eu nunca tomei droga e dançava bebendo água, mesmo porque eu não tomo nem cerveja, então eu bebia água e dançava a noite inteira, me divertia horrores e nem entendia que as pessoas estavam muito loucas, que as pessoas estavam drogadas, que as pessoas tinham usado alguma coisa. Pra mim, isso não fazia parte do meu repertório. Pra mim parece que as pessoas eram muito livres (...) eu achava que estava todo mundo na mesma sintonia, quero dizer, e estava todo mundo na mesma sintonia! E isso pra mim não dependia da droga ou não porque eu fazia isso com água, muita água. Eu dançava e suava muito, então precisava de muita água, era isso! [riso]

(...) Se você está com um *dj* bom numa pista boa, todo mundo embarca na mesma história e todo mundo vai seguindo a mesma coisa, e todo mundo vai ... E tem essa cumplicidade de você olhar para o lado e ver que a outra pessoa está fazendo a mesma coisa, que todo mundo está gritando junto. Você vai olhando e você vai sentindo, você vai percebendo... isso você identifica na pista. (entrevista de dezembro de 2010)

Mesmo entre aqueles que já fizeram uso de psicoativos nas *raves* é comum a pontuação sobre irem a várias festas sem consumirem “drogas” e se divertirem igual. No “jardim secreto” de experimentações *raves* é a liberdade para o exagero que parece ensinar sobre a responsabilidade necessária disse Taís:

Eu acho que ela me abriu muitas portas. (...) Eu acho que a droga é sempre o contexto em que você utiliza. Então, se você vai numa *rave* e é uma pessoa consciente e está a fim de tomar um *ecstasy* pra sentir aquela música entrando em você, e está com amigos que ama, e você dançar, e você ter um sentimento gostoso de amor por eles, e você abrir uma porta que você sai de lá e leva aquilo com você e aprende alguma coisa, tira uma lição daquilo e aplica na sua vida, eu acho que é muito bom! (...) [mas se] passa a fazer daquilo o seu estilo de vida, então, você vai e toma drogas sem parar, sempre num contexto sem encontrar aquilo, vai invariavelmente te fazer mal. (...) Acho que em alguns momentos usei como fuga, em outros como curiosidade, acho que me respondeu perguntas, mas também acho que em alguns momentos exagerei, mas ok! Tudo bem também! Nada que não tenha me ensinado muitas coisas. O exagerar também me ensinou limite, só que eu tenho boas lembranças das *raves*, sim! Muito boas lembranças.

Macalé, que frequentou muitas das mesmas *raves* que Taís, como eu também, comentou:

A gente participou da geração, a gente viu as festas começando e o *ecstasy* chegando aqui no Brasil, então... antes de alguém dizer para mim alguma coisa como é o *ecstasy* ou não, eu pude experimentar e eu pude ver um monte de gente abusando. E eu... pude cair a ficha de... não é brincadeira, não é uma coisa que pode ser usada e abusada. Você vê as pessoas que foram... usuárias de *ecstasy* por muito tempo, que tomaram uma, dez, vinte “pastilhas” numa festa, durante vários fins de semana, essas pessoas não... O primeiro *ecstasy* é muito legal, aí você toma dois, toma três, e aí você precisa tomar mais para manter aquele nível de emoção que nunca se repete. (...) E aí as pessoas que foram a fundo nisso, elas acabaram virando... você vê que elas vão perdendo o brilho, elas vão ficando **monstruosas**, vão ficando mau humoradas, vão oxidando... (entrevista de novembro de 2010, *grifo meu*)

O que é colocado em questão pelo festejar *rave* não é exatamente o prazer e o risco das experimentações de estados alterados da consciência, ainda que o hedonismo seja um valor disseminado, acredito que seja antes a conquista sensual de uma potência do corpo – limítrofe da “nóia”, da alucinação sem volta ou da morte. Vale transcrever trecho de conversa com Lean:

(eu): (...) eu acho que é um grande risco. Pessoalmente eu acho que é muito saudável, experimentar e ter a autoridade de usar outras possibilidades do próprio corpo, né? Mas é, na verdade, um risco que as pessoas correm, né? Porque se há questões difíceis de lidar nesses eventos, é que a liberdade e a permissividade, eh... não bem usadas no experimento, você corre o risco de algumas pessoas ficarem mal mesmo, né?

(Lean): Sim, tem pessoas que morreram, né? Tem a [?] que foi no primeiro *Naga Naja*, e foi namorada do organizador, e ela acabou morrendo, eu acho que de overdose, não lembro direito exatamente que foi, mas ela tinha problemas mentais, né? Imagina pessoas com... não é muito forte da cabeça, e fica tomando um monte de substâncias, e mas... ninguém vai falar que os eventos existiram do jeito que existiu sem ter as drogas. É uma parceria com a música e com a cena de pessoas, então tem que ter as drogas, é importantíssimo. Mas tem outra coisa: sendo organizador, você tem que ser de certa maneira, responsável. Mas... eu sou até irresponsável, porque eu acho que todo mundo

tem que ser responsável por si. E se você quiser, é seu corpo, e você manda vê. É você que tem que viver. Eu acho que é pior viver sem ter a liberdade, a ter uma vida até sana, né?

A ambivalência da intoxicação voluntária não é unidirecional, não pode ser reduzida à equação prazer e vício. Projeta-se como um espectro de escolhas e riscos, ambiguidades e alucinações que põe em xeque noções de realidade, verdade e delírio.

Imagem 12. Flyer da *Tribe* de dezembro de 2007 com ilustração de Allyson Grey: iluminação à beira da monstruosidade

Talvez o conhecimento mais interessante que irrompe pela *rave* seja produzido não exatamente pela adesão ou imersão no mundo do extraordinário da festa, mas da instabilidade dessa vivência, do movimento e da oscilação entre o senso de fantasia, da instauração de “universos paralelos”, e o senso da realidade desprovido de encanto, a perspectiva da festa como um simples entretenimento recreativo de fim de semana.

Por alguns momentos vive-se a certeza da existência do fantástico, em momentos seguintes desconfia-se se aquele mundo maravilhoso não seria simplesmente efeito de “drogas” e então, olhando à sua volta, tem-se novamente a certeza que aquilo é realidade, não simples alucinação. Um jogo incessante de deslocamentos e guinadas, que suspendem as certezas duradouras, um movimento interminável de um pólo de compreensão para outro, entre a construção de “portais dimensionais para conexão intergaláctica” e uma simples recreação de

fim de semana; entre a vivência de uma conexão humana direta e pura com os presentes (a *vibe* da festa) e o efeito químico do *ecstasy*.

Nesse movimento é difícil, se não impossível, se decidir entre uma e outra posição, pois ambas não deixam de ser verdadeiras e nenhuma é verdadeira isoladamente. Esse movimento de alternância entre posições - esse ir e vir incessante de lampejos e interrupções - é o processo que Michael Taussig (1993) trata como montagem.

Montagem: alterações, brechas, deslocamentos e guinadas que ocorrem durante uma noite inteira; súbitas interrupções, sempre em relação àquilo que, inicialmente, parece ser a ordem do ritual e, mais tarde, assume ser pouco mais do que uma desculpa da ordem, dissolvendo-se em seguida em ondas após ondas que interrompem a ordem ilusória, a ridicularizada, a colonial, refletida no espelho. Interrupções para defecar, para vomitar, para pegar um pano com que enxugar o rosto,(...) e nas fendas e guinadas, **todo o universo se abre.** (Taussig, 1993: 411, *grifo meu*)

Mesmo que consideremos que o entorpecimento por psicoativos favoreça a “viagem” para o “mundo dos sonhos”, nessa viagem não se perde a possibilidade de compreensão do que se mantém paralelo, uma visão sóbria do mundo. Nesse movimento de alternância entre posições, nesse ir e vir incessante de lampejos e interrupções, alguma nova consciência se revela, como uma “iluminação profana” (Benjamin, 1994).

Montagem: focalizar para a frente e para trás, partindo do indivíduo para o grupo; não se trata simplesmente de auto-absorção, interrompida e descartada por meio da participação no grupo ou com um ou dois membros dele; através dessa focalização para frente e para trás, do indivíduo para o grupo e vice-versa, estabelece-se uma espécie de espaço lúdico e de um espaço para testes, a fim de que se possa comparar as alucinações com o campo social do qual elas emanam. **Então o próprio espaço de representação é esquadrinhado.** (Taussig, 1993: 412, *grifo meu*)

No mesmo caminho traçado por Taussig, também inspirado em Benjamin, eu desconfio do alcance totalizante do conceito de símbolo “em favor da fragmentação da montagem, não branca, não homogênea, a qual, devido à inabilidade com que ela se ajusta, acaba por fraturar-se” (Taussig, 1993: 413); pois o modo de festejar *rave* aproxima-se mais de uma mistura alegórica instável do que de uma síntese simbólica. Ora, a “experiência” possível na *rave*

irrompe como efeito de sua montagem em justapor o senso de fantasia ao senso exaltado da realidade, encorajando muitas vezes, entre os participantes, especulações relativas aos porquês e motivos da própria representação.

A lucidez possível pela “iluminação profana” da *rave* é como uma preciosidade que muitos de nós desejamos compartilhar com nossos filhos.

Sobre as *raves*, Macalé pontua:

Para a maioria das pessoas que vive uma vida na cidade, atrelada à rotina, trabalho, uma série de coisas, eu acho que é a oportunidade que elas têm de estar mais próximas delas mesmo... eh... de estar entendendo o que é viver em natureza, ou viver com os outros (...) É a oportunidade que você tem de estar dançando, estar celebrando, estar vivendo num lugar natural, de repente, dormindo bem, comendo bem, se limpando de uma série de coisas que... que você, às vezes, no dia-a-dia não tem a oportunidade de... de estar fazendo. Só pelo fato de você estar num lugar que é natural, ao ar livre, de repente escutando uma música legal, podendo relaxar, tomando um sol, isso... isso em si já é muito precioso. (entrevista de dezembro de 2010)

Lembro-me de levar meu filho, com então três anos de idade, no início de uma *rave* que organizávamos, mesmo sabendo que seu pai não acreditava ser uma boa ideia. Para mim as festas eram lugares de pessoas muito queridas, muito gentis, local de muitos amigos e pessoas nas quais eu confiava. De alguma forma eu desejava levar meu filho para ter contato com essa possibilidade de relacionamento. Escolhi o final de uma tarde agradável, porém quando ele se aproximou dos arredores da festa assustou-se demais, provavelmente o som em alto volume, chorou incessantemente até irmos embora, o que não demorou muito. Não realizei outras tentativas, mas gostei de ouvir Lean dizer que fez questão de levar seus filhos num festival.

É, sim, eu acho que meus filhos ainda moram numa comunidade... normal, vamos dizer, e eu quero que eles tenham experiências alternativas, eu não quero que eles esperem até que eles estão com 18 anos, de... se joga no meio de um campo, com um monte de gente, e se sente totalmente à vontade, e brinca com as outras crianças, e não tem essa preocupação, eh... de carro passando, e vai bater, de alguém roubar minha criança,

sabe? Não tem essas coisas. Então eu acho que é importante eles logo cedo encontrarem essas experiências e conhecerem que existem essas possibilidades. E logo, logo, eu vou começar a ensinar eles a meditar também, eu acho que eles têm que ter... não precisa ser adulto para aprender essas coisas, e tem que ter acesso a esse tipo de coisa desde pequeno.

Joana também disse que não irá se furtar de contar para seu filho sobre algo que não faz mais parte de sua vida, porém surgiu importante noutro momento:

Então essa história eu vou contar para o [meu filho] com muito amor, com muito orgulho. E vou... vou contar também essa história de ter a turma, de ter os amigos, de se divertir, de se dar o direito, sabe? De pular, de molecar, de aproveitar a vida, de curtir, de dançar, de brincar, e... e assim, que bom que eu fiz isso quando eu tinha vinte e poucos anos, né? Que bom que eu fiz. Hoje eu vejo um monte de gente de trinta e tantos que nunca... que nunca curtiu, sabe? Esse momento, dos vinte e poucos assim, essa época que você está saindo da casa dos pais. Está... descobrindo e vivendo a sua primeira independência, e esse grito de liberdade.

O “grito de liberdade” pontuado por Joana tem a ver com a escolha de uma vida.

Choose life.

Choose a job.

Choose a career.

Choose a family.

Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers.

Choose good health, low cholesterol, and dental insurance.

Choose fixed interest mortgage repayments.

Choose a started home.

Choose your friends.

Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics.

Choose DIY and wondering who the fuck you are on Sunday morning.

Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing games shows,

stuffing fucking junk food into your mouth.

Choose rooting away at the end of it all, pishing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourself.

Choose your future.

*Choose life.*¹⁷

É a poesia pronunciada no início de um dos filmes mais aplaudidos pela minha geração *rave* anos 1990 – pelo menos, por aqueles que frequentavam e organizavam as *raves* brasileiras da época. O filme, *Trainspotting* (1995), trata da história de um grupo de amigos de Edimburgo que compartilha drogas pesadas, neste caso heroína, sem falsos moralismos. Uma história sórdida, mas que consegue apresentar personagens carismáticos: espirituosos, por vezes caricatos, engraçados, mas nada banais, companheiros de uma sociabilidade que deixa à mostra os limites de suas lealdades.

A poesia dispara o enredo do filme como um manifesto.¹⁸ A poesia-manifesto é ácida e sarcástica como o próprio filme: debocha da “patética escravidão” (termo usado num dos diálogos) ditada pela organização do trabalho e do consumo na sociedade contemporânea.

O deboche ganha algum lirismo pela escolha da trilha sonora. Emblematicamente, o discurso que finaliza o filme é a única música eletrônica da trilha: *Born Slipp*, dos produtores *Underworld*. Além de ser apreciada como uma “obra de arte” da música eletrônica, *Born Slipp* tornou-se especialmente memorável como peça dessa montagem fílmica.¹⁹ Os vocais tratam de um “sujo entorpecido menino anjo”. O ritmo acelerado de elementos metalizados da música eletrônica sugere um estado alucinatório.

“*Trainspotting*” é gíria usada no Reino Unido para se referir à mania de alguns “malucos” conhecidos por lá: aqueles que se sentam por horas seguidas nas estações de trem apenas para observar os trens passarem e, em alguns casos, anotar horários e trajetos,

¹⁷ Tradução disponível como legenda do filme lançado e distribuído no Brasil pela Spectra Nova: “[e]scolha uma vida. Escolha um emprego. Escolha uma carreira. Escolha uma família. Escolha uma televisão grande, máquina de lavar, carros, CD *player*, abridor elétrico de lata. Escolha saúde, colesterol baixo, seguro dentário. Escolha prestações fixas para pagar. Escolha uma casa. Ter amigos. Escolha roupas e acessórios. Escolha um terno feito do melhor tecido. Se masturbar domingo pela manhã pensando na vida. Sentar no sofá e ficar vendo televisão. Comer um monte de porcarias. Acabar apodrecendo. Escolha uma família e se envergonhar dos filhos egoístas, que pôs no mundo para substituí-lo. Escolha um futuro. Escolha uma vida.”

¹⁸ Manifesto que, inclusive, tomou forma de pôster vendido por sítios da Internet e lojas especializadas em artigos e suvenires sobre cinema ou “contracultura” – neste último caso, lojas em mercados como Camden Town em Londres ou na Galeria Ouro Fino em São Paulo.

¹⁹ Alguns dos entrevistados para minha pesquisa comentaram ser interessante citá-la no trabalho, ou apenas lembraram-se da música durante as conversas.

obsessivamente. Seriam eles os observadores dos trens que passam, incessantemente, previsivelmente, pontualmente. Passivos observadores do tempo que é criado pelo movimento da máquina de locomoção.

O ritmo da poesia, que dita “escolhas” em *loop*, trata dos efeitos hipnóticos de um mantra sócio-cultural. O mantra é interrompido pelo comentário do personagem principal que segue ao pronunciamento da poesia, logo após alguns segundos de silêncio: “Por que eu iria querer isso? Preferi não ter uma vida. Preferi outra coisa. E os motivos... Não há motivos”.

**Vídeo 3. Minha geração *rave* anos 90
(30 min.)**

Capítulo 8. *Chill Out*

Chill Out é expressão em inglês, usada também no Brasil, para tratar de um movimento típico do festejar *rave*: momento e espaço social para um desaquecimento ou descanso.

Quebra-se o encanto dos mortos sobre os vivos ao mesmo tempo em que aquilo que era tomado como morto e desaparecido mostra a sua cara. O que estava escondido não apenas vem à luz do dia, mas abre as fendas por onde chegam novas fontes de luminosidade. (John Dawsey, sobre a tarefa benjaminiana de escovar a história a contrapelo)

A instalação *rave* em cenários de natureza exuberante – sítios, praias, chapadas, ou ainda, “jardins do mundo” (cf. Williams, 1989) –, instaura verdadeiros “jardins culturais”, muitas vezes secretos. Efêmeros paraísos tecnológicos.

O ambiente *trance* é muito colorido, é como estar num jardim florido; tem passarinho, tem rio, tem montanhas, tem cachoeira, tem gente dançando, tem arte, tem música, é bonito e fascinante. É como quando uma criança fala que quer ir ao parque de diversões, é como um chamado mágico. (masculino, 43 anos, citado em Nascimento, 2006: 141)

Suas fronteiras são delimitadas pela localização e a duração da festa, que por vezes, comemora a possibilidade *underground* de apropriação das tecnologias industriais para pura diversão, outras, a psicodelia tecnológica do *trance*. Independente da expressão que ganha acento, as *raves* são tempo de encontro, alegria e liberdade que suporta riscos e ambiguidades, e opera conexões sensuais cósmicas.

Coexistem no espaço compartilhado das *raves*: baladeiros, tranceiros, hippies, tecneiros, monstros, cybermanos, *aliens*, alternativos, *saniasis*, o *underground* da cultura de massa, a comunidade alternativa, empreendedores capitalistas, indígenas, mandalas criadas por computadores (os fractais), deuses ressuscitados de histórias bem antigas (Ganesh, Shiva) e alguns desavisados - geralmente pasmos com a descoberta.

Flutuam no horizonte planetário aberto pela *rave* estrelas celestes, astros da mídia globalizada e também algumas mortes esquecidas.

É como quando uma criança fala que quer ir ao parque de diversões, é como um chamado mágico. (citado em Nascimento, 2006: 141)

Eis que o “chamado mágico” da *rave* é emitido e amplificado tecnologicamente. O poder de encantamento da festa tecnológica deriva dos processos técnicos que ela objetivamente incorpora: a musicalidade eletrônica, o *ecstasy*, as imagens cinematográficas, as cores fluorescentes, o raio laser, o estrobo, as luzes negras. Alfred Gell (1999) afirma que a tecnologia do encantamento é o reflexo do encantamento da tecnologia, e Walter Benjamin (1994: 95) considera que “a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica”.

Na direção do “chamado mágico” da “festa tribal planetária”, as pessoas realizam trajetos transnacionais (algumas vezes intercontinentais), e encontram em terras estrangeiras lugares carregados de possibilidades. Sobre o Brasil, Lean comentou:

É por isso que eu gosto do Brasil, o Brasil ainda pode acontecer tudo. Tudo de bom e tudo de ruim. Então tem uma certa liberdade nas suas escolhas... no que acontece na vida. Aqui na Inglaterra, o governo já participa tanto na vida das pessoas que não tem muito risco de dar errado, e não dá muita possibilidade de uma coisa impressionante, maravilhosa, mágica, acontecer, sabe? Mas o Brasil tem essas possibilidades. (entrevista de setembro de 2010)

A associação do Brasil com um paraíso cheio de liberdade, ou ainda, uma “terra sem lei”, também surge na conversa do espanhol Ravi.

Basicamente não tinha lei, como agora tem na Inglaterra, eram aquelas festas clandestinas [que pouco antes, na entrevista, ele chamou de “paraíso”]. Só que na época era uma coisa que não pegava nada, não tinha lei, não tinha nada, até hoje não tem nada! Até hoje não tem nada, aqui ninguém fiscaliza o salário do *dj*. Eu duvido que o Mau-Mau, o Jason Braile, o *dj* ‘Bongo’ [não existe, é sátira dele], Renato Coi; eu duvido muito que o advogado deles tenha um contrato, que todo ano pague imposto para o governo brasileiro. (...) Na Europa já tem a associação de *djs*, a escola de *djs*, um negócio mais fiscalizado pelo governo, na Espanha tem até um mecanismo que dependendo do negócio que você põe, da música que você põe, se um funcionário da ESGAI vai na festa e escuta, e você não pagou direitos autorais por pôr aquela música, fecham a sua festa, entendeu!?

Dawsey (2005) nota como a ideia de experiência pode ter a ver com uma viagem. A etimologia de “experiência”, aponta Turner (2005), deriva do indo-europeu *per*, que significa “tentar, aventurar-se, correr riscos”. A derivação grega *perao* refere-se ainda a “passar por”. Já Gagnebin, pontua Dawsey, anota que a *Erfahrung* – a experiência formada “através da associação de dois saberes: da pessoa que vem de longe, vista como quem tem muito a contar; e a pessoa que passou a vida ‘sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições’” (Dawsey, 2005: 172) - compõe-se a partir do radical *fahr*, que, no antigo alemão, é usado no sentido de percorrer, de atravessar uma região durante a viagem.

As viagens realizadas em direção da *Xxxperience* [*rave*] podem acontecer em muitas direções. Enquanto as *raves* regulares dos finais de semana operam uma saída da cidade em direção à “vida comunitária do campo”, os festivais brasileiros que acontecem durante os feriados internacionais, articulam outro imaginário, muito próximo ao primeiro caso como um sentimento, mas distinto em sua forma, dirigem-se a áreas das plantações tropicais, terras habitadas e encantadas pela imagem arcaica da tribo. Todos esses lugares, prenes de história, acionam imagens de desejo.

A imagem de desejo, conforme mostrou Buck-Morss (1989)¹, procura relacionar as possibilidades revolucionárias dos meios modernos de produção com potenciais arcaicos de sentido, com utopias que visam uma ordem de produção a serviço da felicidade geral. Ou seja, a imagem de desejo e o sonho de uma futura sociedade sem classes, sem exploração do homem pelo homem, atualizando a imagem mítica da Idade de Ouro. (Bolle, 2000: 66).

Para muitos dos brasileiros, o lugar das possibilidades se inverte em direção da Europa. Por exemplo, DJ Alquimix, com 33 anos, frequentador das primeiras *raves* brasileiras, em julho de 2011 arrumou as malas em direção à Londres. Desde meados dos anos 2000 ele discotecava em bares e *clubs* da cidade de São Paulo semanalmente e participava dos principais festivais de música eletrônica realizados no Brasil; mas mesmo com um bom sucesso por aqui, ele resolveu “tentar a vida” em Londres a fim de alcançar sucesso no epicentro da “cena de música eletrônica” internacional.

O que parece estar em questão, além do significado e das variações atribuídas às terras estrangeiras, é a própria busca por experiências nestes deslocamentos. Dependendo de onde se

¹ Refere-se a *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, citado neste trabalho como Buck-Morss (2002).

sonha, a projeção pode ter uma direção invertida, como aponta a preferência de muitos brasileiros que viajam à Europa em busca das metrópoles geradoras da atividade *clubbing*.

O depoimento de uma brasileira que foi à Love Parade de 2006 em Berlim, encontrado num fórum da internet,² fala do imaginário construído sobre o evento e de algumas decepções. Diz ela:

Eu tive o privilégio de poder estar no evento esse ano, com certeza uma experiência única. A melhor descrição q posso dar q é um grande carnaval com música eletrônica e mais ‘fanfas’ do q se pode imaginar q existam no mundo, concentrados em uma avenida gigantesca, mais de 40 caminhões de som, tipo trio elétrico mesmo, cada um com sua programação e top DJs, financiados por clubs, rádios e sites.

Na real eu fiquei decepcionada, pq esperava uma grande comemoração ‘plur’³ (por mais brega q isso soe) e me deparei com um grande evento mega-comercial, cheio de gente do mundo inteiro, mt gente drogada/bêbada ao extremo tentando se exhibir com fantasias loucas ou pelados, querendo mostrar pro outro q é mais bonito ou mais atrevido. Não é à toa q criaram a FuckParade, um evento alternativo mais underground em protesto contra a comercialização da Love Parade.

Mas mesmo assim não deixei de me divertir pra kct.

O acondicionamento do carnaval, da festa, da brincadeira ao modelo de meio-de-produção capitalista, atitude que privilegia sua exploração financeira, é repetidamente condenada pelas reclamações dos *ravers*. Contra esse tipo de exploração a sátira volta sua crítica: a *Fuck Parade*. A marginalidade é, então, valorizada e torna-se o exercício político de formas alternativas de organização, mas convive, inevitavelmente com as poderosas forças de atração do *mainstream*. O dinheiro “sangra” a festa, transforma a mágica do empenho das pessoas envolvidas na sua organização em trabalho/ obrigação/ necessidade. Sobre a *Fusion*, Luís comenta:

² Disponível em: <<http://www.plurall.com/forum/musica-artistas/music/10735-love-parade-2006-berlim-15-julho/>>. Acessado em 20 de janeiro de 2011.

³ PLUR é sigla para Peace, Love, Union, Respect [Paz, Amor, União, Respeito] um emblema ideológico identitário da cultura *rave*.

O dinheiro era jogado dentro de caixas e era contado só depois, era... não ficava... não tinha sangrias, era... jogava dentro da caixa, dentro do carro, fechava o carro, dentro da sala, que era da casa, e ficava lá e só no outro dia que ia saber quanto deu, quanto fez, sabe? Não tinha essa coisa. Aí, depois, quando começou a ficar muito controlado isso, começou a criar ‘neura’ e a energia começou a mudar. (...) a energia que estava sendo emanada começou a mudar, o canal disso, e começou a vir de uma outra forma. Eu acho... que para a gente também, que ninguém era empresário... da noite, todo mundo era... queria... assim, no fundo, todo queria se divertir e... sobreviver disso. Aí quando começou a virar... ‘somos empresários’, começou a institucionalizar, começou a virar uma empresa, acho que foi aí o início da... da DSB [pessoa jurídica que organizava a *Fusion*], que acabou que... não decolou (...) acho que aí a energia ‘puf’... dispersou. (entrevista de janeiro de 2011)

Quanto maior a festa, maior formalização é requerida e, proporcionalmente, menor improvisação - menor o empenho espontâneo que revela a mágica do “sem querer nada em troca”, como disse Luís.

Se, por um lado, encontro discursos, por vezes indignados, que condenam o desejo por poder, dinheiro e fama pontuados em alto e bom tom por *ravers* e jornalistas; por outro lado, o outro lado de uma mesma moeda, ouve-se nas conversas informais discretos comentários, às vezes em tom de cochicho, multiplicando-se em fofocas, sobre o vertiginoso enriquecimento e a ascensão socioeconômica de *dj's* e organizadores de *raves* - valiosas oportunidades oferecidas pela cena eletrônica.⁴

A tensão permanente entre o *mainstream* e o *underground* é diagnosticada pelos *ravers*. Uma reportagem publicada no site Rraurl da Internet no dia 1 de outubro de 2001, já no título enviava uma mensagem: “Espalhe a palavra. Fique no underground”. O texto admite que não existe divisão clara entre o *mainstream* e o *underground*, mas caracteriza esse último como “o movimento de quem trabalha por baixo”, sem celebridades, criando o que depois “vai ser mastigado e descoberto pela mídia”. Quando digerido - ou “*hypado*” -, o *underground* transforma-se para renascer como “outra música, outros personagens e outros espaços”, comenta o editorial. “*Hypes* vem e vão, mas quem mantém a roda girando é quem batalha por

⁴ Atento à contradição entre os discursos que condenam a exploração financeira da festa enquanto sua realização mercantil movimentava volumes milionários crescentes, Daniel Caniato realizou o documentário *O Império das raves* (2007) como trabalho de conclusão de curso de graduação em jornalismo na FMU - Faculdades Metropolitanas Unidas.

algo em que acredita”.⁵ Quem trabalha no *underground* trabalha por amor e não recompensas financeiras.

A ideia de que “o *underground* sobrevive mesmo sem o apoio da mídia que *hupa* e joga fora”, reconhece a força da produção artística que alimenta a indústria de comunicação e de entretenimento. Nesse processo de consumo pela faminta indústria, a produção do *underground* é codificado como produto de massa, rende muito dinheiro e logo é descartado pela “obsolescência planejada” da mercadologia capitalista.

Ainda sobre o assunto, mas anunciando uma reformulação do sistema servidor e do *design* do mesmo sítio da Internet Rraurl, a redatora e fundadora do *site*, comenta, como que diante de uma crise: “[q]ueremos sim manter o trabalho e ganhar pra isso, mas sem perder a integridade que temos”.⁶

Tensões no universo da música eletrônica e das *raves* surgem entre esse desejo de “não perder a integridade” e certa megalomania que acompanha quase todos os empreendimentos. Uma megalomania que delira com sucesso global, planetário.

O *Global Gathering*, por exemplo, festival de música eletrônica realizado na Inglaterra, anunciou em seu *flyer* de 2008 que sua edição anterior “bateu o recorde” reunindo 55 mil foliões e “constituiu o maior festival de música eletrônica da Europa”. Prometia ainda que retornaria “esse verão para ser o maior no planeta”.⁷ Para tal, a organização anunciou a possibilidade de compra de ingresso pelo *site* do evento na Internet, além de linha telefônica com atividade de vendas 24 horas por dia. E a fim de criar uma ansiedade geradora de compra de ingresso antecipado o *flyer* anunciava, demais, que parte dos ingressos já havia sido vendida.

Há competição entre os eventos, em termos de infra-estrutura, número de participantes e pagantes, além de variáveis qualitativas: como um *dj* renomado, a maravilha da decoração, as atrações disponíveis que compõem a “grandiosidade” do evento. No Brasil, um evento onde *djs* estrangeiros tocam ganha pontos na categoria de grandiosidade. Aliás, é quase uma piada na “cena eletrônica” a quantidade de anúncios semanais sobre a participação de um “melhor *dj* do mundo”, nunca o mesmo, num evento brasileiro. A fim de multiplicar esse tipo de condecoração surgem variações como “o melhor *dj* de *techno house*”, “o melhor *dj* de *goa trance*”, “o melhor *dj* de *drum’n bass* pela revista DJ Magazine” etc.

⁵ Disponível em: <<http://rraurl.com>>. Acessado em: 31 de outubro de 2003.

⁶ Reportagem publicada no dia 1 de junho de 2000. Disponível em: <http://rraurl.com>. Acessado em: 10 de novembro de 2003.

⁷ Tradução minha. Do original: “*The original weekend dance event which is often imitated and never emulated returns this Summer to become the biggest on the planet*”. Trecho de texto do *flyer* impresso do evento coletado em loja ou bar do bairro de Camden Town da cidade de Londres, em abril de 2008.

A festa de música eletrônica, mesmo quando não cria instalação em campos verdes e praias desertas, mas sim em parques de diversão, em navios de cruzeiros e nos complexos turísticos, (re)carrega o mundo moderno com colorido idílico: oferece “um mar infinito de beleza” “entre outras maravilhas naturais e paradisíacas”, que “ultrapassam os limites da imaginação”. *Flyer da rave Xxxperience* de julho de 2008:

No maior complexo turístico da América Latina, a Costa do Sauípe. São 6 Km de **praia em um resort que ultrapassa os limites da imaginação** a apenas 80 Km de Salvador, incluindo uma rede de **seis hotéis, áreas de lazer, playgrounds, trilhas entre outras maravilhas naturais e paradisíacas**. O encontro está marcado para acontecer no Diving Ranger do Centro de Golf, **um mar verde infinito de beleza**. (*grifos meus*)

A grandiosidade da infra-estrutura é justaposta às maravilhas naturais numa operação de montagem de imagem onírica e fetichismo da mercadoria. O *flyer da rave Xxxperience* promete e produz uma imagem de desejo ambivalente: ora paisagem idílica para uma relação humana não mediada com a natureza, ora uma arquitetura grandiosa como garantia de conforto e diversão. *Rave*: “imagem dialética”. *Rave*: ora fantasmagoria idealizadora, ora utopia social emancipatória.

Registrada como um instantâneo possível da sociedade moderna globalizada, a *rave* pode ser vista como uma imagem carregada de tensões: exercício de uma comunidade alternativa e também de uma megalomania capitalista. Contracultura cujos heróis irrompem como bem-sucedidos empresários.

Vale anotar que as imagens dialéticas benjaminianas não são dados empíricos encontrados pelos pesquisadores, mas resultam de uma “construção” teórica, por meio do qual se tornam objetos históricos. A câmara da máquina-teoria flagra as imagens dialéticas, comenta Bolle (2000: 71). Olgária Matos (1999) bem observa que a dialética das imagens benjaminianas não comportam necessariamente contradições (como na dialética de Hegel e Marx), mas, antes, paradoxos.

Quais as potências da festa tecnológica que se faz em nome de uma “alternativa”, mas que se vale das técnicas e processos de exploração da sociedade que critica?

Se a *rave* é uma incubadora para a experimentação de uma interação social diferente, não mediada pelo utilitarismo, é certo que a chave para esse “portal” tem um preço estipulado pelo custo financeiro do ingresso. A eficácia emancipatória da *rave* limita-se a certas classes socioeconômicas ou ao palco que monta, pois nos bastidores, ou ainda, atrás dos balcões,

repete-se a perversidade do sistema contra qual se propõem uma alternativa. Falo da “exploração da miséria” que torna o evento da *rave* um empreendimento rentável no Brasil.

(eu): Isso eu acho um absurdo... o Universo Paralello que é um festival que tem toda a bandeira de ser psicodélico, pró-comunidade, uma coisa comunitária e que faz doações pra ONGs locais... Eu fui o ano passado e todo mundo que trabalhava no bar de bebida alcoólica – que era da empresa do dono, pois o resto era tudo terceirizado (o espaço pra comida), tinha uns trinta restaurantes diferentes... mas a bebida alcoólica, cigarro, refrigerante e água eram da [organização do festival] Universo Paralello. Durante sete dias quem trabalhava nisso eram as mesmas pessoas: elas trabalhavam doze horas e descansavam 10, 12 horas... durante sete dias! Que situação!? Pra ganhar R\$50,00 o dia de trabalho!

(João): É pouco, não é que vai compensar... mas é explorar a miséria.

(eu): É... a miséria, mão de obra que vamos explorar no bar para garantir uma “experiência alternativa”.

Conversando com três das mulheres que prestavam esse tipo de serviço durante o festival (duas com aproximadamente trinta anos e outra com cerca de vinte e cinco anos de idade), anotei o quanto elas se disseram satisfeitas: estavam acampadas e felizes com a possibilidade de contato com certo “mundo” que de outro modo não chegariam nem perto. Elas haviam viajado de longe, de Alto Paraíso de Goiás – região de origem de alguns dos organizadores e das primeiras edições do festival Universo Paralello – para a Bahia com ônibus fretado pela organização, já que esse tipo de “apoio às comunidades locais” sempre foi suportado pelo evento. Elas também participavam da festa, colaboravam para que ela acontecesse. Aquela também era uma oportunidade de experiência “intensa” para aquelas mulheres que personificavam o “desenvolvimento social” possível através da *rave*: empregos informais e temporários, repetitivos e exaustivos, ainda que carregados de excitação. Alegres, gentis, exaustas, essas eram mulheres (e homens) que sem adentrarem a pista de dança, participavam da *rave* a partir de suas margens. Representavam a própria margem da margem que é estabelecida pela festa.

Outras tantas questões mal-resolvidas podem ser encontradas na atividade comercial das *raves*, como comenta João na sequência de nossa conversa:

(João): O que eu acho que é estranho, que aconteceu muito na cena, é esse tipo de discurso. Eu sempre desconfio do minuto de silêncio da festa [que] vai ser revertido pro programa não sei o que. (...) Com isso quantas pessoas a mais vão pagar ingresso? Uma frase dessas invocando a yoga, a ecologia é uma forma de marketing, e nunca é revertido, e que deveria pela importância que se dá pra esse assunto. Então, eu sempre acho uma exploração; tem que fazer alguma coisa, mas fica aquele meio termo. Eu só acho que eles podiam fazer e não divulgar tanto e já que querem fazer mesmo, não usa o marketing e depois acontece isso: lá não estão nem aí pro lixo, pra energia que gastou. É como o SWU, tipo isso, é igual! Não estava... gerando energia coisa nenhuma, era um festival de rock com essa desculpa ecológica e sustentável.

(eu): Mas no final sempre tem alguém ali acreditando nisso! Na *Fusion* era o Lean, que acreditava muito, a gente não sabotava, não é isso, mas tentava fazer isso.

(João): Eu acreditava que tem umas partes do processo que... eu sempre acreditei, na real! O que eu falo é respeitar a diferença! Meu, numa pista de dança, quer mais do que o gay que te pisca, que dá uma piscadinha e você... ‘porra, merda’, mas meu, e daí!? Você não vai brigar com o cara porque também ele não sabe qual é a sua, o negrão que está dançando ali do seu lado, tem o nordestino, tem... Se você for ver mesmo, não é que nem o clube de hoje que é todo mundo da mesma classe social, do mesmo emprego e do mesmo negócio. Se você for lá, no balcão, só está a ralinha deles ali. E se alguém chega perto já... se alguém for dançar perto já: ‘quer que eu tire o cara dali?’. Mas o cara não está fazendo nada, o cara talvez queira chegar mais perto da caixa de som e vocês estão na frente, é muito duro assim!

(eu): Eu acho que as *raves*, na nossa época, não eram eventos de...

(João): Você via malucos e malucos dançando, fazendo coisas bizarras e não faziam nada, davam risada. A pessoa via você rindo e ria também, não é que você deu risada e a pessoa: ‘ah! Você está rindo de mim!’. A pessoa dava risada também porque via que era pra rir, ou pra dançar...

Eis que, mais uma vez, é a risada compartilhada na *rave* o *gestus* que revela sua potência. Como um pequeno milagre – da comunicação que não tem lugar nas cidades – o sorriso trocado confirma o encontro. Oliver, com 32 anos na ocasião da entrevista realizada em abril de 2011, falou com bastante consciência sobre esse propósito *rave*:

As pessoas vão para encontrar as pessoas. Para experimentar as pessoas. Para se... para vivenciar... o próprio encontro entre as pessoas. E de fato a... a música, ela é muito importante, ela é fundamental, mas o que faz com que aconteça a coisa, é a troca de energia entre as pessoas. (...)

O que é fundamental além das desconstruções de todos os padrões de comportamento, e de pensamento, e de vestimenta, nessa catarse que é os rituais de música eletrônica, digamos assim... é justamente os encontros.

O encontro é catártico pela *rave*. Essa catarse é construída dramaticamente pela estrutura temporal e performática da festa. Constitui-se como uma abertura dos corpos individuais e social, antes constrangidos pelo medo dos estranhos que circulam pela cidade e o utilitarismo produtivo. Flui através dos goles de água, dos tragos, do tempo atencioso que cada um dispõe aos outros presentes. Processa-se até uma plenitude que alcança a entrada de um universo antes utópico: corpo alegre, superabundante, prazeroso e potente.

Uma das coisas fundamentais, uma das primeiras coisas que eu notei assim, nas... nas festas de música eletrônica, eu aprendi a ter prazer pleno, a me permitir a ter prazer pleno. Porque as pessoas estão ali de fato para serem felizes, para atingir o máximo da potência orgástica de estar vivo. (...)

Eu percebo que é um lugar em que tem uma puta energia rolando, as pessoas nessa liberdade, elas estão numa potência total, elas estão em plena potência de si mesmo, e do coletivo, experimentando o corpo coletivo.

Comenta Oliver, sem desprezar o uso de uma das tecnologias fundamentais para o que ele considera um “aprendizado”:

Uma das peças fundamentais de aprendizado ao prazer pleno é o MDMA [princípio ativo do *ecstasy*], em que você atinge uma potência prazerosa e de orgástica máxima, total, plena assim, é uma coisa que você fala ‘eu não acredito que está tudo tão gostoso e tão bom e tão feliz’.

(...) se a pessoa, ela tem um... uma fagulha de transcendência do consumismo, ela vai tomar MDMA, e vai ter uma explosão de prazer e de amor pela humanidade, e quando aquele efeito acabar, ela vai manter aquele registro... gravado na alma, na sua consciência, de amor pela humanidade. De amor incondicional, não o amor pelo bonito.

Rave: paixão aguda, êxtase de amor.

Ecstasy: pílula do amor, droga recreativa e possibilidade de “nóia”.

O caráter ambivalente dos psicoativos – ou ainda, das quantidades que podem se fazer usuais – revela a potência *rave* no seu mais exato oposto: a tragédia do isolamento do indivíduo pela “nóia” (sensação de perseguição e medo exacerbado).

Há uma tensão permanente entre as possibilidades *raves* de cinestesia e anestesia.

O choque sensorial e conceptual operado pela instalação *rave* pode acordar o participante da festa para o universo ao seu entorno, um “abrir os olhos” para as pessoas ao seu lado, mas não causa, necessariamente, um distanciamento crítico ou um despertar político à maneira brechtiana. O choque de dor ou prazer que acorda os nervos *blasé* dos cidadãos nas *raves* pode engatar uma experiência de fluxo típica dos momentos liminares, sem operar um despertar do sonho coletivo.⁸

Enquanto o choque entre planos nas montagens benjaminianas visam um despertar crítico, noutro sentido, os choques também podem ter efeitos calmantes, que põe em estado de sono ou sonho. Surpreende Benjamin (1994f) o silêncio dos combatentes que voltavam da Primeira Grande Guerra, que, mesmo atravessando uma das mais terríveis experiências da história nada tinham a falar; estavam mudos, pobres de experiência.

Sobre o assunto lembremos que o choque elétrico, aplicado diretamente no sistema nervoso, acalma e acalma os “loucos”; muito usado também como recurso de tortura para desmobilizar aqueles que representam algum desvio ao sistema sociopolítico dominante. Há ainda a “tropa de choque” que dá um jeito nas agitações coletivas e restaura a ordem.

Os efeitos apaziguadores e restauradores da festa são reconhecidos pelas ciências humanas. A festa cria e conta o tempo social diz Edmund Leach (1974), mas Turner nos lembra que as performances culturais são interrupção, tornam possível o aflorar de energias submersas,

⁸ A respeito, Dawsey (2005: 171), lendo Turner, anota: “*communitas* é algo que se manifesta *entre* indivíduos, enquanto *flow* acontece *no* indivíduo”. Neste sentido o *flow* pertence ao domínio da *Erlebnis*, a experiência vivida individualmente.

as reclassificações – da realidade e do relacionamento do homem com a sociedade, a natureza e a cultura –, a geração de novos mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte.⁹

Há uma tensão permanente entre as possibilidades abertas de “iluminação profana” e de entorpecimento político. Entorpecimento que o espetáculo pode provocar quando enreda histórias maravilhosas sobre uma nova humanidade, seres iluminados ou potentes empreendedores.

Sinto que essencialmente, a gente está gerando uma... a gente está fomentando uma geração, ou a gente está gerando uma época, ou a gente está gerando uma nova humanidade, que não precisa de leis, que não precisa de regras... de comportamento. Que não precisa de consumo para ser feliz. Porque é uma... é uma civilização, uma nova geração que está experimentando a felicidade plena, está experimentando a liberdade plena, está vivenciando de fato a liberdade plena. (...) Então somos uma nova civilização que está brincando com fogo, aprendendo a malabarizar este fogo, essa energia criativa, essa potência e... hum... a gente está aprendendo... a gente já transcendeu o pecado. (masculino, entrevistado em 2011)

Histórias maravilhosas que nos fazem sonhar. Desejar é preciso, mas também é necessário ter cuidado com o efeito narcotizante das histórias que contamos sobre nós mesmos. O enfoque benjaminiano desconfia dos grandes espetáculos de realização do “esplendor humano” e nos avisa sobre um perigo: o teatro dramático *rave* pode ter efeitos alienantes.¹⁰

A experiência igualitária da *communitas* espontânea – pontuada pelo sorriso que abre uma brecha no tempo social – corre o risco de engessar-se em discursos de “*communitas* ideológica” ou “*communitas* normativa” (Turner, 1982) sobre uma humanidade potencializada. A projeção do “esplendor humano” num registro galáctico irrompe nas *raves* através de seres de luz e guerreiros espirituais borrando as fronteiras convencionais entre a alucinação e a lucidez, entre a ficção e a realidade.

Pelas *raves*, especialmente nas de *trance* do século XXI, ganha força a proposta de um novo calendário para a humanidade, o início de um novo tempo para a paz: o Calendário da Paz.

⁹ A performance cultural incita “os homens à ação, tanto quanto ao pensamento”, diz Victor Turner. “Cada uma dessas produções tem caráter multívoco, possui várias significações, sendo capaz de mover os homens simultaneamente em muitos níveis psicobiológicos” (Turner, 1974:156-57).

¹⁰ Cf. *Sobre o conceito de história* (1994), de Walter Benjamin, ver também Olgária Matos (1999, 2008), Willi Bolle (2000) e Susan Buck-Morss (2002).

Proposto como substituto ao Calendário Gregoriano, o Calendário da Paz representa um “sistema tecnológico que permite conexão intergaláctica” na busca de “sincronização cósmica”, tal como definiu o americano José Argüeles, a partir da sua interpretação do Calendário Sagrado dos Antigos Maias.

Sua leitura sugere uma correlação matemática entre as letras rúnicas, os códigos do I Ching e a sequência do DNA, ou ainda, “uma forma fractal que utiliza por base um padrão ou proporção unicamente matemático que se chama a frequência 13:20”.¹¹ Propõe ainda a observação da posição dos astros em relação aos chacras do corpo humano, e a consciência da 4ª dimensão através de “Portais de Ativação Galáctica”, além de sugerir rituais e preces diários para a consolidação de uma “Comunidade Galáctica”.¹²

Conforme ele anota no livro *Encantamento do Sonho*, lançado pela editora Intergaláctica, com co-autoria de Lloydine Argüeles:

A civilização avança. No esforço para manter o traje espacial à custa do hólon, a memória galáctica se turva. A legislação toma o lugar do prazer, do livre arbítrio. A guerra, a morte, os privilégios, a pobreza e a violação da Terra se convertem em ordem do dia. Agora a pergunta é: poderá a Terra, o terceiro mundo, tornar-se o terceiro planeta a transformar-se numa favela galáctica no sistema de Kinich Ahau? Ou despertarão os **kings planetários** para o chamado da quinta força e por algum **ato heróico coletivo** voltarão a seu destino original: a nação do arco-íris das cinco famílias terrestres e quatro raças raiz?

Operando dentro do módulo de sincronização galáctica, **poderá a nação do arco-íris pacificar o planeta** Terra e manter a missão orbital da Nave do Tempo Terra para estabelecer o quinto túnel do tempo cromático entre a Terra, a terceira orbita, e Urano, a oitava? (*grifos meus*)

¹¹ Disponível em: < <http://www.anjodeluz.com.br/calendariomaya.htm>>. Acessado em: abril de 2007. Interessante notar que mais uma vez a síntese da humanidade surge através da justaposição de elementos de culturas e temporalidades diversas, através de uma operação legitimada por categorias tidas “científicas”, nesse caso a matemática.

¹² Vide sítio brasileiro na Internet: <www.calendariodapaz.com>. Também o *site* da “rede planetária” em inglês: <www.tortuga.com>.

O texto foi recebido através de e-mail disparado para uma lista de milhares de participantes e interessados no Calendário da Paz a fim de ressaltar a pertinência do estudo do próprio livro, considerado como um oráculo.¹³

Na gravação de uma conversa com um *dj* de *rave*, enquanto conversávamos sobre qual seria o seu “kin”,¹⁴ segundo o Calendário da Paz, irrompe um “ser de luz” que assume a missão de tutelar a humanidade que ainda não “ascendeu”:

É como se eu fosse um **pára-raio de informação divina** e **a minha função** é tomar esses raios e **ressonar isso para as pessoas**. Eu posso fazer isso tocando um som, falando como eu estou falando agora, escrevendo, tem várias maneiras.

Eu não sei, eu fico pensando a gente é tudo igual, enquanto gente, enquanto espécie, mas por que é que **uns ascendem e outros não**? Eu não tenho resposta pra isso, acho que vou ter que viver um pouco mais. Talvez a resposta tenha a ver com consciência, com trazer luz às coisas. Eu não sei, talvez tenha **uma linhagem do ser humano** que já tenha sido **um pouco mais esclarecida**. (*grifos meus*)

O exercício de alteridade radical do festejar *rave*, que pela dessemelhança entre os seres humanos e os *aliens*, produz uma identidade terráquea primordial entre os participantes da festa, corre o risco de dissolver-se numa espécie “Plano de Ação de Salvamento da Terra”¹⁵.

Sem necessariamente enveredar missões maravilhosas e pertinentes – aliás, muito pertinentes – pela paz¹⁶, as histórias sobre os *ravers* podem, ainda, assumir tons nostálgicos,

¹³ Texto traduzido do inglês por Jefferson Mallman Homem, recebido no dia 30 de outubro de 2008 por e-mail de <email@calendariodapaz.com.br>.

¹⁴ O Kin de cada pessoa é algo semelhante ao signo do horóscopo mais tradicional. Também calculado a partir da data de nascimento da pessoa, é definido pela combinação de três variáveis, que resulta no traçado de mais de 600 perfis possíveis, enquanto o horóscopo tradicional combina apenas duas variáveis (o signo e o ascendente). Meu Kin, por exemplo, é “semente espectral amarela”.

¹⁵ Proposta oficialmente enunciada para o Segundo Congresso Planetário de Direitos Biosféricos realizado por organizações envolvidas na projeção do Calendário da Paz. Conforme documento recebido por e-mail de: <email@calendariodapaz.com.br>, no dia 25 de maio de 2006.

¹⁶ O perigo surge quando a magia, o fascínio e o caráter hipnótico do espetáculo predominam sobre a análise crítica, a participação ativa e a experimentação real. Por outro lado, pode ser próprio do divertimento uma auto-alienação que instaura as possibilidades de jogo imaginativo: “prazer em alienar-se diante da estrela de cinema, do campeão, do herói, figuras que participam da necessidade de ficção de qualquer um, elevando-o acima do cotidiano” (Bolle, 2000: 235).

como no *flyer* do núcleo *Tribe*, que depois de mais de um ano sem realizar *raves*, anunciou em 2011:

Um dia para se lembrar de tudo o que era bom: os amigos, o encontro, os sorrisos e os abraços; o som, a melodia, a pista e a comunhão; a vibração, o ar e a beleza das formas – um dia pra se lembrar da *Tribe*, do sentimento único de estar ali. É uma oportunidade nova para transformar, evoluir e recriar o nosso espaço. (...) A jornada continua! ¹⁷

Eis que a interrupção *rave* torna-se uma “jornada” esvaziada do contexto político no qual é gestada, o seu presente histórico. Vale atenção para o trecho anotado durante uma entrevista:

Eu não gosto muito do termo contracultura, porque num certo sentido, parece algo agressivo que se... opõe a uma outra cultura... e num certo sentido, tudo é cultura, né? Mas eh... seria muito mais algo que é alternativo do que contrário. É... por que chega um ponto assim que você não precisa ficar se contra-pondo em nada do que você acha que está errado, entende? Seja o sistema, seja a organização social, seja o controle, seja o capitalismo, seja eh... aquilo que você não acredita. Você simplesmente sai fora daquilo e vai vive... alguma outra coisa. E que aquilo acabe por si só, você não fica se posicionando contra. Porque você nem tem tempo para isso (...) (masculino, 33 anos em 2010)

Nenhuma manifestação histórica pode ser somente categoria de fuga já que carrega, sempre, de forma concreta, a marca daquilo que foge pontua Benjamin (2006: 592, arquivo [S 4,1]), mesmo que não se dê conta disso. “Esquecer-se do presente” político no qual é gestada pode esvaziar a *rave* da imaginação utópica emancipatória que ela oferece.

Na medida em que as pessoas não conseguem articular o presente ao que foi transmitido de geração em geração a capacidade de dar conselhos entre em declínio, analisa Benjamin sobre a *Erfahrung*. “Resta-lhes a sua experiência vivida, *erlebnis* – e diante da fragmentação da experiência coletiva, a perplexidade em relação ao sentido de suas vidas.” (Dawsey, 2005: 172)

¹⁷ Disponível em: < <http://www.tribe.art.br/2011> >. Acessado em: 20 de julho de 2011.

Na *rave* e pela *rave* nos vemos diante de uma humanidade transfigurada, dotada de poderes jamais imaginados – “as novas ‘tecnologias’ possibilitam que as pessoas alcancem tais estados ‘instantaneamente’”, diz Nascimento (2006: 95). Técnicas arcaicas do êxtase são resgatas para serem potencializadas pela tecnologia da sociedade industrial. Um processo bastante próximo às operações de magia simpática: animando o que antes era objeto comum. Pela performance *rave* o ruído da tecnologia é incorporado e torna-se orgânico, tal como comenta Oliver:

[pel]a música eletrônica os ruídos sintéticos voltam através do sintético a ser orgânico. E... pega... porque no ambiente urbano ele é muito objetivo: você vai para um lugar fazer alguma coisa, o tempo todo, os gestos, todos os gestos, tem uma utilidade, uma função, um fim ou um objetivo. E na... na música, os gestos estão ali ó [faz movimentos com os braços]. Eles estão soltos, eles não servem para nada. Então o gesto... ele é arte pura. Porque ele não tem... não tem função de ser, ele é ali.

O gesto na *rave* pode não ter função utilitária econômica, mas é gesto performático que produz efeitos: (re)instaura uma conexão sensual cósmica. Gesto ritualístico que se refere ao imaginário ocidental sobre a conexão dos homens com a dimensão sagrada da vida, tal como disserta Roger Bastide no texto *O Sagrado Selvagem*.

Bastide, no final dos anos 1970, observando os festivais de drogas e música (época, por excelência, da psicodelia), nota que os jovens recriavam o encontro extático dos homens e dos Deuses através de um estereótipo sobre o transe dos povos “primitivos”: a imagem de “selvagem”. Tal imaginário haveria se constituído historicamente, principalmente, pelos olhares de exploradores, viajantes e missionários – “sobretudo quando estes viajantes eram médicos ou ainda mais, psiquiatras, porque eles chegam de um mundo ‘outro’ com seus preconceitos de ocidentais, que desconfiam da linguagem do corpo” (Bastide, 1992: 144). Imaginário difundido pela literatura, o cinema e a televisão.

O sagrado selvagem não é definitivamente, senão o sagrado difuso, que não pode se precisar, a não ser pela utilização de formas arcaicas significativas. Eis porque o sagrado selvagem, que acredita inventar novos Deuses é mais frequentemente o momento de ressurreição (para empregar a expressão de Halbwachs) de antigos Deuses que se acreditava mortos. (...) é apenas um *bric-à-brac* de velhas religiões, orientais e cristãs,

leituras mal digeridas ou apreendidas na telinha da televisão. G. Balandier empregou a expressão ‘mercado de pulgas’ que dá bem a impressão destes instituídos recuperados mais que inventados. Os Deuses sonhados são apenas múmias das antigas Divindades, das quais se desenrola a bandagem para ver se elas ainda podem servir outra vez... (...)

Esta mudança de mitologia, quando passa das cerimônias tradicionais de iniciação (aquisição de uma nova personalidade) para os rituais contemporâneos da droga (ir até o início da viagem no desconhecido, do qual não se sabe o que lhe reserva, talvez a morte, mas tanto pior: ‘é preciso saber fundir a campá em beleza’), é significativa justamente de tudo isto que separa o transe tradicional (controlado e, portanto, instituído) do novo transe (que se quer permanecer no instituinte, não desembocado em nenhuma possibilidade de instituição). (Bastide, 1992: 146-147)

Um transe “selvagem” instituinte (re)surge na *rave* e encontra na figura dos indígenas correspondência mítica. “Por mais que eles sejam culturas diferentes, tem uma tônica que bate ali na coisa do ser humano que vive organicamente, natural, em respeito com a natureza, é aí que eu falo índio” afirma Macalé, *raver* e *dj*, paulistano com 33 anos. Ele foi uma das pessoas que teve ideia de “convidar” indígenas para a festa de música eletrônica. Sobre o assunto comenta:

As pessoas vão em festa *trance*, mas pô, a gente já tinha índios aqui no Brasil vivendo transe musical e... a mesma... o mesmo padrão de pulsação, independente de ser com um canto ou com uma maraca batendo, eh... o princípio é o mesmo, apesar da ferramenta tecnológica ou cultural ser outra, o princípio é exatamente o mesmo.

Então, no começo dos 2000, a gente teve algumas festas onde... onde a gente conseguiu trazer o lance da cultura indígena para dentro de uma festa *trance*, para que, de repente, pessoas percebessem que, olha, o mesmo *trance* que vocês dançam aqui, ou a mesma coisa que seria um *techno* aqui em São Paulo, ou qualquer outro padrão de música repetitiva que te põe num padrão... e de tanto que você está num padrão você consegue subir para uma outra oitava ou para uma outra dimensão, isso que parece tão novo e tão fresco e... super moderno, e super ‘uwa’, é super primitivo e é... e para determinadas culturas é... essencial, tanto quanto comer ou quanto como respirar. Que eu acho que é aí que a gente chega no ponto de porquê que as festas serem importantes. Porque o ser

humano, ele tem uma necessidade de dançar e de transcender e de alcançar outras dimensões, que não são as dimensões da realidade como ela é posta, só que... isso... isso é muito primitivo, é muito elementar, e... E às vezes eu sinto que tem um nicho das pessoas na festa que acham que estão vivendo uma... uma experiência que acham que é única e que é nova... em certos sentidos musicais sim mas, é... é a variação do mesmo tema sem sair do tom, sabe? A gente está revivendo alguma coisa que é... que é ancestral e que é inerente. (entrevista de dezembro de 2010)

A presença indígena nas *raves* carrega a festa de transe tecnológico com sentidos de uma ancestralidade. Estamos no universo do mito: o mito de origem sobre um “estado de natureza” humano em equilíbrio com a natureza, ou ainda, como prefere Judith Butler: a invocação performativa de um “antes” não histórico, a hipótese de um estado natural, uma “fábula fundante” (2003:20).

Eis que a performance dessa fábula pela *rave* engendra diversas tecnologias que alteram disposições cognitivas: tecnologias químicas, elétricas, mecânicas, visuais, eletrônicas, cinemáticas, sinestésicas, computacionais. A lista de tecnologias privilegiadas pelo festejar *rave* que tem uma eficácia direta sobre os estados cognitivos – tecnologias emblemáticas deste tipo de festa – é extensa, mas não tenho a intenção de esgotá-la neste trabalho, talvez seja mais importante a combinação delas, gerando sinergias. Vale apenas chamar a atenção para o propósito *rave* em transcender estados cognitivos ordinários, por vezes almejando experiências-limite. *Trancendence* é nome de *rave*.

Escancarando as portas da percepção, o festejar *rave* adentra no “país das maravilhas”, na “terra do nunca”, em “jardins secretos”, abre “portais dimensionais de conexão intergaláctica” e transforma seus participantes em seres poderosos. Na *rave* somos seres poderosos: super-heróis, fadas, encantados, palhaços, belos, sensuais, iluminados. Não há dúvidas numa *rave*, estamos todos lá para “ser feliz”, podemos qualquer coisa. Não há dúvidas, apenas confiança de que temos escolhas. Na *rave* somos seres poderosos, tão potentes quanto a sociedade a qual pertencemos. Pois se a *rave* festeja algo, ela festeja a **potência** da sociedade tecnológica.

Na *rave*, as pessoas se investem dos poderes da sociedade tecnológica, talvez especialmente o poder de criar e viver fantasias. No “país das fantasias” *rave* as pessoas experimentam a possibilidade de serem fadas, hippies, índios, gurus, *sexys*, ciborgues, bem sucedidos empreendedores. A forma subjuntiva na *rave*, o “como se”, afasta-se do exercício do ator, e mais se aproxima da brincadeira mimética da criança. Aliás, muitos dos seres encantados

dessas festas são os objetos e personagens que povoaram a infância da geração *rave*, na década de 1970 e 1980, difundidos pela televisão, o cinema, as revistas, os livros que foram lidos: seres de contos de fadas, personagens de desenhos animados, astronautas, *aliens*, deuses hindus, logotipos da Texaco e da Coca-Cola¹⁸. Haveria aí a indicação de um desejo de recapturar o mundo perdido da infância? Talvez. Qualquer que seja a resposta, ela não altera a força da realização dessas fantasias, nem os poderes desses personagens.

O festejar *rave* refere-se diretamente à experiência da vida urbana, capitalista, unificada pela comunicação de massa e pelas promessas da tecnologia industrializada. Todos os participantes da festa são moradores de metrópoles ou grandes cidades.

Como um espelhamento dessa sociedade os *ravers* se autodenominam uma tribo globalizada, ainda que de uma forma ambivalente, já que procuram restituir e marcar uma outra dimensão dessa sociedade: não o movimento de globalização da produção capitalista, mas um laço humano comum e genérico - dos momentos de *communitas* experimentados pela festa, que mesmo efêmeros e fugazes, são profundamente marcantes. *Global Tribe* é nome de festa e de grife de roupas para *raves*. *Earthdance* é o nome de *rave* globalizada.

Como uma tribo que se quer global, os *ravers* herdam a história de toda uma humanidade, alimentando-se de uma unidade (unidade mítica) que engole sem mastigar as diferenças, as contradições, os descompassos de povos e historicidades. Não deve ser coincidência que a língua mãe dessa tribo globalizada da virada do século XXI seja o inglês. Pela festa os *ravers* dramatizam o mito de origem da sociedade ocidental: a comunidade tribal. Infância perdida da sociedade, imagem mítica que ainda guarda suas utopias.

Diante o *drama social* (Turner, 1982) da virada de um século, de um milênio, o festejar *rave* eclode no interstício das instituições centrais da sociedade desse calendário. *Millenium* é nome de *rave*. Diante da expectativa, da ansiedade, das esperanças, talvez do medo, das decepções, é a festa, performance espontânea, expressão da experiência urbana da sociedade tecnológica. Na virada do século XXI, o festejar *rave* invoca imagens do passado de uma comunidade tribal que pelo ritual se conecta com um universo pleno de significado articulando-as ao presente da potência da sociedade tecnológica.

“Bem-vindos à próxima dimensão” é anúncio no *flyer* da *rave Fusion* de 1998. Uma dimensão carregada de promessas, possibilidades, encantos, ambiguidades e tensões.

Entre a transgressão política, moral, física realizada pelas primeiras *raves*, na década de 1990, para a prática da festa incessantemente recomeçada nos finais de semana durante os anos

¹⁸ Já encontrei camisetas de *ravers* com o logotipo da Texaco para escrever Techno e o da Coca-Cola invertido em festas brasileiras.

2000 há diferenças. Alguns tratam essas diferenças com nostalgia, eu desconfio das nostalgias, mas devo reconhecer que certo potencial gerado por este tipo de festa não se realizou, pelo menos ainda. Que subversão pode haver na festa incessantemente recomeçada todo final de semana? A previsibilidade da *rave* do século XXI aproxima a festa de um tipo de parque de diversões ampliado, uma terra de fantasias que quer ser mantida como jardim secreto, mais uma opção de entretenimento entre tantas que a metrópole disponibiliza. Não há rumor visceral (será que teve algum dia?), apenas meios espetaculares de provocar o que se denomina emoção. A *rave* torna-se exibição coreográfica de uma humanidade tecnologicamente potencializada, encantada por seu conto de fadas: do progresso científico justaposto ao desenvolvimento humano.

A *rave* corre o risco de se converter em categoria petrificada quando prefere a denominação “festa *open air*” que compõe a agenda regular das opções de entretenimento oferecidas aos “baladeiros de plantão”. Subsistem *raves*, propositalmente mantidas no *underground* da geografia sociocultural, a fim de reativar sua potência explosiva e desestabilizadora, seu “poder sismológico” (cf. Dawsey, 2005:174).

Rave, imagem de desejo, carregada de tensões e ambivalência: ora fantasmagoria idealizadora, ora utopia social emancipatória.

Ainda que sejam nas narrativas de seres de luz e/ou astros da mídia gurus que muitas vezes as esperanças *raves* são investidas, acredito que elas se aproximam de uma fetichização do sonho. A força utópica *rave* aloja-se, antes, nos pequenos detalhes, não em discursos maravilhosos, mas naquilo que passa quase despercebido, fácil de esquecer.

A força utópica emancipatória das *raves* está alojada no capricho com o qual se organizam as festas, nos pequenos detalhes que colaboram para produção de uma festa “mais bonita”, “sem querer nada em troca”. Reside em alguns pequenos atos: na oferta de um gole de água, na preparação dedicada de alimentos orgânicos (preparam-se e assam-se bolos durante algumas festas, por exemplo), no enfeite minúsculo pendurado em alguma árvore, nos panos pintados exclusivamente para a ocasião etc. A delicadeza desses detalhes tem poder desconcertante, sua graça, além de encantar, também abre possibilidades antes desconhecidas.

No capricho revelado pela atenção voltada ao próximo ou ao coletivo a utopia é desestabilizadora porque não é uma ilusão, mas uma intenção clara e dirigida. Materializa-se como noção de boa vontade e de generosidade. O *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa* (1999:192) define “capricho” nos seguintes termos:

1. Vontade súbita que sobrevém sem razão nenhuma; obstinação em alguma coisa desarrazoada, 2. inconstância, irregularidade, variabilidade, 3. aplicação, esmero, 4. extravagância em obra de arte.

O capricho causa espanto, desestabiliza. Indiferente onde seja aplicado, o capricho é a intenção humana em superar o razoável, algo que rompe com o previsto, com a previsibilidade histórica. O capricho é a própria utopia, surge com um ímpeto delicado e fugaz, rompe com o que é prático, razoável ou suficiente. Uma extravagância que produz arte, desejo e realização de muito mais. Enfim é quase indiferente o resultado material que apresenta, pois ela antes carrega uma intenção audaciosa. Esse é seu *mana*: o prestígio, a honra e a obrigação social que impõem – pontuando a necessidade de retribuição à altura.

Fugazes, mas surpreendentes, são os momentos que abrem uma brecha no cotidiano da festa incessantemente recomeçada, seja pela doação de uma flor, um gole de água ou um sorriso sincero. Tensões também irrompem no universo fantástico construído pela *rave* e tornam possível vislumbrarmos, ainda que apenas na velocidade de um relâmpago, a fragilidade desse universo.

Flash registrado em meu diário de campo: um jovem casal que se aproximou e se sentou junto comigo e com uma amiga, na beira de um rio que fazia parte da área do festival *Trance* de julho de 2002, para conversar. Eram namorados há bastante tempo e tinham por volta de 20 anos de idade. Ela dançava por entre as pedras e dizia ser uma fada, queria, então, uma coroa de flores, que ele providenciou carinhosamente. Disse que queria um “baseado”, e ele, sem dizer nada, o fez. Logo depois ela correu para o encontro de um rapaz que tocava flauta um pouco mais acima de onde estávamos e voltou contente contando ao namorado que conhecia o flautista. Ela era falante e divertida, ele apenas ria como que se divertindo com ela. O clima foi suave e ele atendeu a todos os seus desejos até que ela, vendo duas moças a nadar sem roupas no rio (a nudez para o banho em rios e no mar é evento comum nas *raves* de *trance*), anunciasse que queria também ficar nua e nadar. Ele prontamente levantou o tom da voz e de forma decidida disse: “Não! Pelada não!”. Ela se recolocou: “Mas não tem problema, aqui ninguém liga, olha outras pessoas...” Ele olhou para ela e indagou: “Você realmente acha que ninguém liga?”. E ela simplesmente deixou da idéia sem mais responder.

No limite geográfico da *rave*, na beira do rio, observa-se, por um instante, a tensão entre a possibilidade de uma romântica nudez, pura e descomprometida, e o “real” (“realmente” é contundente na fala do namorado) da malícia que perpassa o despir e os olhos que observam a

nudez. O que se despe, nesse caso, é a fragilidade em se sustentar “um outro universo, imaginário e idealizado” (cf. fala de Pitty).

Vários *ravers* banham-se nus em cachoeiras e praias durante a festa, num movimento que poderia ser puro – “natural” –, se não lembrasse tanto imagens criadas pelo romantismo alemão, restituído pelos hippies e se não fosse praticado exatamente por aqueles de corpos mais belos e delineados.

Através da performance de “comunidade”, os *ravers*, inevitavelmente, precipitam e contra-inventam a “sociedade”, recarregando alguns dos seus símbolos convencionais ainda que precipitam de uma maneira sempre nova.¹⁹

Mas essa é apenas mais uma das histórias enredadas por uma cadeia de textos sobre as *raves* que não pode ser exatamente interrompida, já que mais cedo ou mais tarde será substituída por outra(s). Memória ligada necessariamente à ficção, essa história que ora apresento, em vez de revelar qualquer verdade, espero que possa desvendar algo do “realismo mágico” constituído pela mediação narrativa. (Taussig, 2010)

Embora procuremos, por vezes desesperadamente, significar nossas vidas, os esforços de interpretação estarão sempre condenados a empobrecer e esvaziar o mundo, para erguer, edificar, um mundo fantasmagórico de “significados” (Sontag, 1987 a).

Profissional nesta tarefa de interpretação do mundo social e de construção de “realidades fictícias”, o antropólogo surge como uma “raça nova”, segundo Susan Sontag (1987 b), não modesto observador, mas impulsionado por um interesse muito pessoal. “Essencialmente, ele está empenhado em salvar sua própria alma, por um curioso e ambicioso ato de catarse intelectual”. (Sontag, 1987 b: 15)

Vale, então, ainda a tempo, lembrar de uma história noturna das *raves*.

Noite de chuva, a tempestade de verão que banha a região de São Paulo no começo da noite se estende pela madrugada como água ininterrupta que cai dos céus, carregando de preocupação os planos do grupo de pessoas que organizam e investiram dinheiro na festa *Fusion* daquele sábado. Diversos ingressos antecipados foram vendidos, mas não são muitas as pessoas que se aventuram a seguir viagem até a pequena ilha da represa Billings onde acontece

¹⁹ Processo que Roy Wagner (2010) identifica como dialético, que no caso das sociedades ocidentais opera os termos Natureza e Cultura de forma inconciliável, num processo que nunca se resolve, mas é constantemente atualizado pelas (re)interpretações que inventa.

a *rave*. Até as quatro da madrugada, nota-se que o público presente pagante não é capaz de prover o retorno financeiro mínimo para garantir os custos já desembolsados. Há alguma preocupação entre os organizadores da festa, mas eles se esforçam em alimentar a esperança de que a chuva cessará com o amanhecer e uma pequena multidão festiva e colorida chegará formando fila para atravessar a ponte que dá acesso ao sítio onde acontece o evento.

A luz do dia chega, clareando o céu cinza que não cessa de chover. A grande maioria dos presentes, pouco mais de quatrocentas pessoas, se aquece dançando embaixo do toldo de circo que cobre a pista, sem parecer dar muita importância à umidade do clima geral. Os amigos envolvidos na organização daquela *Fusion* sorriem e mantêm-se simpáticos, mas não conseguem dissipar o desânimo.

Por volta das oito horas da manhã, eu vejo de longe meu namorado ao telefone e o Rodrigo; eu caminho a passos rápidos em direção deles. Os dois estão chorando, já dá pra notar, mas enquanto o Rodrigo parece apenas triste, meu namorado parece desconsolado. Muitos dos nossos amigos mais próximos estão por ali, na entrada da festa, e também uma viatura dos bombeiros e algumas pessoas que desconheço. Ao me aproximar, espero alguns instantes meu namorado se despedir do advogado pelo celular, ao seu lado, apenas observo ele cobrir o rosto, tentando conter o choro desesperado. É a primeira vez que o vejo chorar em minha vida.

Alguém pergunta quem irá ligar para a família do menino, outro dos presentes avisa que ela já foi notificada. Quem será que assumiu a função de noticiar a morte do menino de 19 anos para sua família? Já não importa, pois logo eles chegarão e teremos que conversar cara a cara para explicar o que, naquele momento, parecia-nos inexplicável.

Devagar, no ritmo dos depoimentos de cada um, a história vai sendo (re)constituída. Por volta das cinco da manhã, dois garotos avisaram um dos seguranças da festa sobre o desaparecimento de um amigo; eram aqueles meninos que diversos de nós vimos enrolados num cobertor sentados ao lado da fogueira durante a noite. Por volta das três horas da madrugada um grupo de três meninos entrou na represa a fim de alcançar a festa a nado. A noite estava bem escura, nenhum deles sabia nadar bem, e apenas dois chegaram na outra margem. Esperaram ainda duas horas para pedir ajuda, tiveram medo de serem expulsos pela falta de pagamento de ingresso e alguma esperança de encontrar o colega pela pista de dança. A notícia foi rapidamente passada por rádio para os outros seguranças e organizadores que voltaram, então, suas lanternas para as águas marrons que margeavam a festa, e logo alguém entendeu ser inevitável chamar os bombeiros.

Um dos garotos ainda se lembrou que o terceiro, aquele que nunca alcançou a *rave*, carregava uma mochila nas costas quando entrou nas águas paradas da represa. Em certo

momento, durante a travessia que fizeram em fila, ele se debateu, tentando se agarrar no da frente, mas esse, que contava a história, pálido, disse que teve que se desvencilhar para não ser puxado para o fundo das águas.

Alguém da organização se lembrou dos três amigos na portaria da festa pedindo para entrar sem pagar durante o começo da noite. Diante da insistência deles e notando que eram garotos moradores da periferia, foi-lhes oferecido pagar dez reais cada para a entrada. Quinze reais era o preço do ingresso antecipado e trinta do ingresso na porta. Talvez a falta de dinheiro, talvez a brincadeira de burlar as fronteiras da *rave*, tão comum entre os jovens de periferia²⁰, mas provavelmente uma combinação dos dois motivos, impulsionou aqueles garotos em direção de tal façanha.

A família chegou por volta das 10 horas da manhã, quando a polícia e o IML já estavam também presentes. Meu namorado continha o choro e conversava com a mãe do menino encontrado morto. O advogado consultado já havia lhe tranquilizado sobre qualquer responsabilidade criminal diante do fato: o ocorrido deu-se fora do perímetro do evento. Também a família, ainda que desnorteada, compreendia que a fatalidade apenas produzira vítimas, não culpados. Mesmo assim, estávamos desconsolados.

A música, que ainda tocava na pista de dança, soava descompassada com o nosso luto e como desrespeito à família presente. Decidimos interromper o evento. Por volta de 11 horas da manhã, voltei com alguns colegas para a área da pista e pedi diversas vezes para o *dj* desligar o som. Talvez ele não tenha compreendido, talvez o pedido parecesse inaceitável, pois o música estava em alto volume e nessa hora a pista “bombava”, centenas dançavam alegre e alucinadamente. Diante da hesitação do *dj*, me dirigi para as caixas de som e junto com outros colegas puxamos os cabos de força. “Acabou a festa, acabou a festa!”.

Com a morte de um menino de apenas 19 anos, morador de Carapicuíba, a festa foi interrompida. Pasma compartilhado. O extraordinário irrompeu o ordinário da festa que era, naquela época, repetida quase todos os finais de semana. Assombrados, nunca mais organizamos outra *Fusion*. Acho que essa também foi a última *rave* da qual meu namorado participou.

²⁰ Sobre o assunto ver minha dissertação de mestrado, Abreu (2005), e também o documentário *Operação Cavalo de Tróia* (2004).

Se na *rave* evocam-se deuses ancestrais, a tarefa benjaminiana de escovar a história a contrapelo requer “quebrar o encanto que os mortos exercem sobre os vivos, dissipando a ‘aura’ de uma história reificada e transformada em monumento”(Dawsey, 1998: 47).

Uma história paralisada e transformada em monumento compõe mito. Toma a forma das estátuas de Shiva que tantas vezes são colocadas ao lado das *pick-ups* nas *raves*. Emprestando ares de altar à produção da música eletrônica, as estátuas de deuses hindus ou as figuras de *aliens* compõem o espetáculo da festas do transe tecnológico.

Ora, quebrar o encanto que os mortos exercem sobre os vivos, não é naturalizar a morte. Muito pelo contrário, querer (re)encarar aquilo que morreu, resgatar do esquecimento o pasmo diante a morte, o choque desnorteador dos imprevistos.

Mortes e mais mortes esquecidas e soterradas. A morte interrompe a festa: morte na Love Parade, na Parada da Paz, morte na *Fusion*, são mortes noticiadas, pontuam o fim desses eventos. Mas há ainda outras tantas mortes soterradas pela festa, que, então, continua: no festival *Universo Paralello* do réveillon de 2010, por exemplo, eu ouvi comentários de pelo menos quatro mortes durante o evento e também de outras tantas em edições anteriores do mesmo festival e em outros também. Tal informação é difícil de confirmar, há apenas algumas anotações em meu caderno de campo sobre comentários rápidos das pessoas, como “notícias que escapam” de vez em quando.

A morte só concede que a festa continue se for soterrada ou ignorada. A naturalização das mortes como ‘isso acontece toda hora’ possibilita seu esquecimento. Os mortos que deixaram de dançar nas *raves* são ameaças ao maravilhoso da festa, comportam o risco de um desencantamento. De fato desencantou para o meu namorado: “é tudo ilusão, é tudo bobagem”, lembro-me dele dizer em tom baixo, quase resmungando, quando eu, anos atrás, insistia em conversar sobre as *raves* a fim de “produzir discursos” para meu trabalho de campo.

Mas a morte, noutro sentido, também pode encantar: é o pico dramático da narrativa construída por Tomás Chiaverini (2009) que transforma uma empresária bem sucedida numa pessoa ética no curso de criação de uma “heroína”.

Quando todos se reuniram no apartamento de Carolina, após a festa, a montanha de dinheiro estava ainda maior, e novamente a rave tinha dado um lucro de cem por cento, que equivalia a cerca de 40 mil reais. (...)

O corpo do rapaz foi encontrado por volta das onze horas da manhã seguinte, boiando sem vida perto da ilha. Era a primeira morte na história das *raves* no Brasil. Carolina

lembra de ter encarado o corpo do garoto e de se perguntar em silêncio como aquilo podia ter acontecido. Como um garoto de 19 anos podia ter perdido a vida por um motivo tão bobo quanto entrar em uma rave sem pagar?

(...) para Carolina, para aquele grupo de jovens amigos, de festeiros produtores, o fato de encarar o corpo se vida de um garoto um pouco mais jovem que eles nunca poderia ser encarado como uma fatalidade, como uma estatística. Enquanto parte dos organizadores enfrentava trâmites burocráticos com polícia e com o Instituto Médico Legal, Carolina e alguns subiram ao palco e ordenaram que o DJ desligasse o som porque a festa tinha acabado. (...)

Carolina terminou a faculdade de Administração, mas não se empolgou com a possibilidade de seguir carreira na área. Numa mudança radical, resolveu ingressar num mestrado em Antropologia. Queria cursar a USP, e para isso precisava de um tema forte, de algo que fosse interessante, inusitado e próximo da sua realidade. (Chiaverini, 2009: 86-93)

A heroína construída pelo jornalista é a personagem principal do quinto capítulo do livro *Festa Infinita: o entorpecente mundo das raves* (2009), única figura feminina que faz contraponto aos outros tantos capítulos de homens heróis empreendedores no universo das *raves*. A fim de criar efeitos de veracidade, o jornalista publica o nome completo de quem parece ser inspiradora de sua ficção - neste caso, o meu nome. Faz da minha história de vida enredo para a construção de uma heroína com o intuito de criar empatia com os leitores do seu livro. Para isso, inventa alguns detalhes picantes, omite detalhes que abrem outras perspectivas de compreensão, obscurece a cesura das montagens que opera. O texto é coerente, coeso, instigante, satisfatório: exatamente como um documento falsificado.

Sobre a heroína que usou meu nome e minha história, ainda é tempo de um último comentário: a *rave*, mesmo possibilitando experiências de *communitas* na pista, enquanto um empreendimento financeiro, reproduz o machismo e o lugar secundário da mulher da sociedade que a produz.

Quando engravidei e me juntei com meu namorado para criarmos juntos nosso filho, fiquei sem lugar no empreendimento das *raves*. É claro que a pista sempre será arena de experimentos, tal como apontam Pini (2001) e também Eugenio (2007). Experimentos que ampliam possibilidades identitárias, de constituição de subjetividades, práticas sensuais e/ou

eróticas, mas sem repercussão direta na divisão social tradicional de papéis de gênero. Joana tinha razão em apontar que as mulheres envolvidas na organização da *Fusion* podiam assumir papéis importantes de confiança, mas eram periféricas nas decisões. Embora a dinâmica organizacional das *raves* fosse colaborativa, a gestão era operada por uma liderança masculina.

Sobre o assunto, cabe transcrever trecho da conversa com Joana:

(ela): (...) as mulheres, nas nossas festas, ocupavam um lugar bastante... reservado. A gente ocupava várias funções de confiança, que só a gente podia ocupar, que nem os caixas, né? Os caixas da entrada, o transporte do dinheiro, mas a gente não ficava na administração, na gerência geral. Eram os meninos que punham para acontecer. A gente era um suporte.

(eu): É. Mas não por falta de competência.

(ela): Vender sanduíche.

(eu): Não por falta de competência, por uma questão de... de uma brincadeira de meninos.

(ela): De lugar... lugar que a gente ocupava, né? A gente ocupava um lugar de...

(eu): Não, o lugar se estabeleceu assim, poderia ter sido diferente.

(ela): Eh ... não, a festa era dos meninos.

(eu): Não, porque as primeiras festas, eu era uma das sócias. Eu entrava com o dinheiro, eu carregava as coisas, e tal, até que me puseram de fora.

(ela): Ah, eu não sabia disso.

(eu): Ah, eu fiquei 'puta da vida'. Porque as primeiras festas, eu entrei, eu paguei prejuízo, eu dei conta de tudo. Daí baixou um pouco a bola e chamaram o Lean. Daí o Lean chegou, e o Rodrigo ofereceu uma parceria com [meu namorado], eu vi a história na sala da minha casa, onde aconteciam as negociações, eu falei: 'Ok, então eu vou também. Porque até então nós somos um trio: eu, você e o Rodrigo.' [Mas eles fecharam a parceira em outros três, só de meninos, formaram então a DSB Aka Bom. Eu reclamei com meu namorado minha participação, mas ele disse que ele já me representava e seria melhor eu cuidar de nosso filho, ajudaria mais eu ficar em casa].

Bibliografia

- ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta / ANPOCS, 1994.
- ABREU, Carolina de C. & MALVASI, Paulo Artur. “Aspectos Transculturais, Sociais e Ritualísticos da Dependência Química”. In: Alessandra Diehl, Daniel Cruz Cordeiro e Ronaldo Laranjeiras (orgs.). *Dependência Química: prevenção, tratamento e políticas públicas*. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 67-80.
- ABREU, Carolina de C. “Galeria Ouro Fino: a mais descolada da cidade”. In: José Guilherme Magnani e Bruna Mantese de Souza (orgs.). *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2007, p. 151 – 166.
- ADORNO, Theodor. *Introdução a Sociologia da Música*. São Paulo: UNESP, 2011.
- _____. “O ensaio como forma” In: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003, p. 15-45.
- AMARAL, Rita de Cássia. *Festa a Brasileira: significados do festejar no país que não ‘é sério’*. São Paulo, PPGAS/ USP. Tese de doutorado em Antropologia Social. 1998a.
- _____. “A alternativa da festa à brasileira”. In: *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, número 2, ano 2. São Paulo: Pletora, 1998b, p.108-115.
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou*. 2ª. edição. São Paulo: Conrado do Brasil, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; [Brasília], Editora Universidade de Brasília, 1987.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARBOSA, Andréa. “Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes paulistas dos nos 80” In: *Escrituras da Imagem*. Sylvia Caiuby Novaes [et al.] (orgs.). São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2004, p. 63 - 82.
- BARTHES, Roland. “Diderot, Brecht, Eisenstein”. In: *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 85-92.
- BECKER, Howard S. (1977) “As regras e sua imposição” e “Consciência, poder e efeitos da droga”. In: *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, p. 86-107, 181-204.
- _____. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. London: Free Press of Glencoe, 1966.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Matos. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão.

_____. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 21-35. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “A imagem de Proust”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 36 -49. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994c, pp. 78-90. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994d, pp. 91-107. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “A doutrina das semelhanças”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994e, pp. 108-113. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994f, pp. 114-119. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “O autor como produtor” In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994o, pp. 120-136. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994g, pp. 120-164. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994h, pp. 165-196. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994i, pp. 197-221. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994j, pp. 222-243. (Obras Escolhidas; v.1)

_____. “Livros infantis antigos e esquecidos”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994l, pp. 235-243. (Obras Escolhidas; v.1)

- _____. “História cultural do brinquedo”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994m, pp. 244-248. (Obras Escolhidas; v.1)
- _____. “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental (1928)” In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994n, pp. 249-253. (Obras Escolhidas; v.1)
- _____. “Infância em Berlin por volta de 1900”. In: *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. (Obras Escolhidas; v.2) São Paulo: Brasiliense, 1995a, p. 71 -142.
- _____. “A caminho do planetário”. In: *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. (Obras Escolhidas; v.2) São Paulo: Brasiliense, 1995b, p. 68-69.
- _____. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 103-149. (Obras Escolhidas; v.3)
- _____. *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984a.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense, 1984b.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. “Apareço, logo existo”. In: *Filosofia Ciência e Vida*, ano IV, ed. 57, março de 2011. São Paulo: Editora Escala Ltda, p. 14-21.
- BLACKING, John. “Music, Culture and Experience” In: Bruno Nettl (ed.). *Music, Culture & Experience – selected papers of John Blacking*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- _____. “Towards an Anthropology of the Body”. In: *The Anthropology of the Body*. London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977, p. 1- 28.
- BOLLE, Willi. “Pós-fácio. ‘Um painel com milhares de lâmpadas’ - metrópole & megacidade”. In: Walter Benjamin. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 1141 – 1167.
- _____. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: Ortiz, Renato (org.) *Bourdieu*, Coleção Grandes Cientistas Sociais nº 39. São Paulo: Ática, 1983, p. 82-121.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O saber, o cantar e o viver do povo*. São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2009.
- _____. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. *A festa do santo de preto*. Rio de Janeiro e Goiânia: Funarte/INC/UFG, 1985.
- BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/ SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- BUNZL, Matti. “Foreword to Johannes Fabian’s *Time an the Other/ Syntheses of a Critical Anthropology*” In: *Time end the Other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 2002, p. ix – xxxiv.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. London & New York, Routledge, 2004.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Bodies that matter: on the discursive limits of ‘sex’*. New York and London: Routledge, 1993.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Etnografia e Imagem*. Textos apresentados como exigência para o concurso de Livre-Docência na Área de Antropologia e Imagem. Departamento de Antropologia, FFLCH - USP, São Paulo, 2006.
- _____. “Imagem em foco nas Ciências Sociais” In: *Escrituras da Imagem*. Sylvia Caiuby Novaes [et al.] (orgs.). São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2004, p. 11 – 18.
- CALIL, Marinês A. “O retrato do Nation Disco Club: os neodândis no final dos anos 80”. In: José Guilherme Magnani e Lilian de Lucca Torres (orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2000, p. 196- 229.
- CARDOSO, Vânia Z. “Os Afetos da Descrença” In: *Antropologia em Primeira Mão*, v.114 Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2009, p.1-17.
- CARNEIRO, Henrique. *Amores e sonhos da flora. Afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmácia*. São Paulo: Xamã Editora, 2002.
- CLASSEN, Constance. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London and New York: Routledge, 1993.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- CORRÊA, Maria Terezinha. "Introdução" In: *Princesa do Madeira: os festejos entre populações ribeirinhas no Humaitá – AM*. São Paulo, PPGAS/ USP. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, 2002. p. 1-15.
- COLLINS, Matthew & GODFREY, John. *Altered state: the story of ecstasy culture and acid house*. Londres: Serpent's Tail, 1998.
- CRAWFORD, Peter Ian. "Film as discourse: the invention of anthropological realities". In Crawford & Turton. *Film as ethnography*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1995, p. 66-82.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. "Índio no Brasil: imaginário em movimento" In: *Escrituras da Imagem*. Sylvia Caiuby Novaes [et al.] (orgs.). São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2004, p. 101 - 120.
- _____. *Cinema e Imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. PPGAS/ USP. 1999.
- DA MATTA, Roberto. "A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira". In: *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, número 2, ano 2. São Paulo: Pletora, 1998, p.72-81.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAWSEY, John Cowart. "Como içar velas e fazer caleidoscópios". In: Ana Lúcia M. C. Ferraz. *Dramaturgias da autonomia*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. XI - XX.
- _____. "Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas". In: Medeiros, Maria Beatriz de; Monteiro, Marianna F. M. e Matsumoto, Roberta K. (orgs.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 33-46.
- _____. "Victor Turner e antropologia da experiência". *Cadernos de Campo - revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*, nº. 13, ano 14. São Paulo: USP, FFLCH, 2005 (a), p. 163-176.
- _____. "O teatro dos 'bóias-frias': repensando a antropologia da performance". In: *Horizontes Antropológicos*, nº.11, ano 24, 2005 (b), p.15-34.
- _____. *De que riem os 'Bóias-Frias'? Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em Carrocerias de Caminhões*. Tese de livre-docência. São Paulo: PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, 1998.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. "Introdução: Rizoma". In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - volume 1*. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, pp. 11-38.

- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1996.
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- EVANS-PRITCHARD. E. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo Nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FABIAN, Johannes. *Time and The Other: how anthropology makes its object*. New York; Columbia University Press, 2002 [1983].
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo - revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*, nº. 13, ano 14. São Paulo: USP, FFLCH, 2005, p. 155-162.
- IORE, Maurício. *Uso de drogas: controvérsias médicas e debate público*. São Paulo: Mercado das Letras/ FAPESP, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 7- 21.
- GATTI. Luciano. *Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Editora Loyola, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- _____. *Negara: o Estado Teatro do Século XIX*. Tradução de Miguel Vale de Almeida. Lisboa e Rio de Janeiro: Difel e Bertrand Brasil, 1991.
- _____. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989a, p. 13-41.
- _____. “O impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989b, p. 45-66.
- _____. “A Religião como Sistema Cultural”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989c, p. 101-142.
- _____. “Um Jogo Absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989d, p. 278-321.

- _____. "Making experience, authoring selves". In: Victor Turner and Edward Bruner (orgs.) *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 373-380.
- GELL, Alfred. "A tecnologia do encantamento e o encantamento da tecnologia". Tradução de Paulo Menotti Del Picchia (no prelo). In: Eric Hirsh (ed.) *The Art of Anthropology: essays and diagrams*. London: Athone Press, 1999.
- _____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- _____. "The Gods at Play: vertigo and possession in mural religion." In: *Man*, v. 2, n. 15, 1980, p. 219-248.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- GONÇALVES, José Reinaldo Santos. "Apresentação" In: Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p.7 -15.
- GOW, Peter. "Cinema da Floresta – Filme, Alucinação e Sonho na Amazônia Peruana". In: *Revista de Antropologia*. Vol. 38, n. 2, São Paulo: USP, 1995, p. 37- 54.
- GRIMAL, Pierre. "Dioniso". *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 121-122.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's eye*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- GUIRALDELLI JUNIOR, Paulo. *A modernidade e o interesse pelo corpo em Marx Hokheimer e Theodor W Adorno*. Dissertação de mestrado em filosofia, FFLCH/ USP. 1995.
- HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade?". In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- _____. *A Questão da Identidade Cultural*. Textos Didáticos nº 18. Campinas: IFCH/ UNICAMP, 1998.
- HARAWAY, Donna. "Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX". In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 37-129.
- HIKIJ, Rose Satiko G. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- _____. "Possibilidades de uma audição da vida social" In: *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. José de Souza Martins, Cornélia Eckert, Sylvia Caiuby Novaes (orgs.). Bauru (SP): Edusc, 2005, p. 271-285.
- HOCKINGS, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Nova York: Mouton de Gruyter, 1995.

- HOWES, David. *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
- HUXLEY, Aldous. *A Ilha*. Tradução de Gisela Brigitte Laub. São Paulo: Globo, 2001 [1962].
- _____. *The doors of perception & Heaven and hell*. Great Britain: Hunt Branard, 1969.
- LEACH, E. R. “Cronos e Crono” e “O tempo e os Narizes Falsos”. In: *Repensando a Antropologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.192-209.
- LEARY, Timothy, METZNER, Ralph & ALPERT, Richard. *The Psychedelic Experience*. London: Penguin Books, 2008.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau – estado de natureza, o ‘bom selvagem’ e as sociedades indígenas. In: *ALCEU*, v.2, n. 4. jan/jun 2002, p. 158-172. Versão on-line disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n4_Leopoldi.pdf. Acessado em 22 de outubro de 2011.
- LEPECKI, André & BANES, Sally. Introduction: the performance of the senses. In: André Lepecki e Sally Banes (eds.) *The sense in performance*. Nova York e Londres: Routledge, 2007, p. 1 -7.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “A ciência do concreto” e “A lógica das classificações totêmicas”. In: *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Editora nacional e Editora da USP, 1970, p. 18-97.
- LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou para mim: o povo Yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Editora UNESP; ISA; NuTI, 2005.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in ethnography film: from innocence to self-consciousness 1955-85*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- KEHL, Maria Rita. “Muito além do espetáculo”. In: Adauto Novaes (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC Editora São Paulo, 2005, p. 234-253.
- MAC DOUGALL, David. *The corporeal image*. Princeton, Princeton University Press, 2006.
- _____. “The visual in anthropology”. In: Marcus Banks e Howard Morphy (orgs.). *Rethinking visual anthropology*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1999, p. 276-295.
- _____. “The Fate of Cinema Subject”. In: *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 25-60.
- _____. “Visual Anthropology and the Ways of Knowing”. In: *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 61-92.

- _____. “De quem é essa estória?”. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 5, no. 2. Rio de Janeiro, UERJ, 1997, p. 93-106.
- MAC RAE, Edward & SIMÕES, Julio. *Rodas de Fumo: o uso da maconha entre camadas médias*. Salvador: UDFBA, 2000.
- MAC RAE, Edward. “Antropologia: aspectos sociais, culturais e ritualísticos. In: Sergio D. Seibel (ed.). *Dependência de Drogas*. São Paulo: Atheneu Editora, 2010, p.25-37.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MAGNANI, José Guilherme & SOUZA, Bruna Mantese de. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2007.
- MAGNANI, José Guilherme & TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2002.
- MAGNANI, José Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS/ Edusc, vol. 17, nº 49, 2002, p. 11-29.
- _____. *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1999.
- _____. *Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/ UNESP, 1998.
- _____. “Da periferia ao centro: pedaços e trajetos” In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, vol. 35, 1992, p. 191-203.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Editora Abril, 1984.
- MARCUS, George E. “Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention”. In: *Visual Anthropology*, 23, 2010, p. 263- 277.
- _____. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia” In: *Revista de Antropologia*, v.47, n. 1. São Paulo: USP, 2004, p.133 -158.
- _____. “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography”. In: *Annual Review of Anthropology*, 24, 1995, pp. 95-117. Disponível em: <http://anthro.annualreview.org>. Acessado em 19 de setembro de 2007.
- _____. “The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage”. In: Lucien Taylor (ed.). *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R. 1990-1994*. New York and London: Routledge, 1994, p. 37-53.

- _____. “Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System”. In: James Clifford and George Marcus (eds.). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1986, p. 165-193.
- MARRAS, Stelio. “Ratos e homens – e o efeito placebo: um reencontro da Cultura no caminho da Natureza”, in: *Revista Campos*, número 2, do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2002, p. 117-133.
- _____. “Do natural ao social: as substâncias em meio estável”, in: Labate, Beatriz C.; Fiore, Maurício e Goulart, Sandra L. (orgs). *Drogas: perspectivas em ciências humanas*. Campinas, Editora UFBA, 2008, p.155-86.
- MARTIN, Peter J. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- MATOS, Olgária C. F. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- _____. *Adivinhas do Tempo: Êxtase e Revolução*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2008.
- _____. “O malestar na contemporaneidade: performance e tempo”. In: Medeiros, Maria Beatriz de; Monteiro, Marianna F. M. e Matsumoto, Roberta K. (orgs.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 11-20.
- _____. “Pósfácio. *Aufklärung* na Metrópole: Paris e a Via Láctea”. In: Walter Benjamin. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p. 1123 – 1140.
- _____. *Discretas esperanças*. São Paulo: Ed. Nova Alexandria, 2006.
- _____. “O *sex appeal* da imagem e a insurreição do desejo” In: Adauto Novaes (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 168 -180.
- _____. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MINH-HÁ, Trinh T. “The totalizing quest of meaning”. *When the moon waxes red*. Nova York, Londres: Routledge, 1991, p. 29 -50.
- MONTEIRO, Marianna F. M. “O tempo na performance e no drama”. In: Medeiros, Maria Beatriz de; Monteiro, Marianna F. M. e Matsumoto, Roberta K. (orgs.). *Tempo e Performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007, p. 89-100.
- MONTEIRO, Maurício. “Um telefonema de outro mundo”. Guia da Folha, jornal a Folha de São Paulo, 29 de maio de 2009, p.24-25, resenha sobre o livro “O resto é ruído-escutando o século 19”, de Alex Ross.

MONTES, Maria Lúcia. “A herança do xamã” In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 2011, São Paulo. Apresentação oral, USP: São Paulo, 28 de outubro de 2011.

_____. “Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira” In: *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, número 2, ano 2. São Paulo: Pletora, 1998, p.142-159.

MUNCEY, Tessa. *Creating Autoethnographies*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE, 2010.

NOVAES, Sylvia Novaes. “Introdução” e “Imagem e Ciências Sociais”. *Etnografia e Imagem*. Tese de livre-docência. São Paulo: PPGAS/FFLCH, Universidade de São Paulo, 2006, p. 12 - 43.

PIAULT, Marc Henri. “A antropologia e a ‘passagem à imagem’”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, número 1. Rio de Janeiro: UERJ, 1995, p. 23-29.

PINK, Sarah. *The future of visual anthropology: engaging the senses*. Oxon: Routledge, 2006.

RODRIGUES, Thiago. *Política e drogas nas Américas*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2004.

PONZIO, Augusto. “Diálogo e dialética”. In: *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo, Contexto, 2008, p. 185 -188.

ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: Paul Hockings (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Nova York: Mouton de Gruyter, 1995, p.79-98.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SAHLINS, Marshall. O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II). *Mana*, out 1997, vol.3, no. 2, p. 103-150.

_____. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana*, abril 1997, vol.3, no. 1, p. 41-73.

_____. “Cosmologias do Capitalismo: o Setor Transpacífico do ‘Sistema Mundial’” *Religião e Sociedade*, número 16, 1992, p. 8- 25.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.

_____. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHWARCZ, Lilia M. & QUEIROZ, Renato da S. (orgs.) *Raça e Diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHOUTEN, André-Kees de M. & CIRINO, Giovanni. “Relendo Walter Benjamin: etnografia da música, disco e inconsciente auditivo”. *Cadernos de Campo - revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*. São Paulo, ano 14, número 13, 2005, p. 101- 114.
- SEEGER. Anthony. *Why Suyá sing - A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, 2004.
- SIMMEL, G.”As grandes cidades e a vida do espírito”. In: *Mana*, 11 (2), 2005. [1903], p. 577-591.
- SIMÕES, Julio Assis. “Prefácio”. In: *Drogas e Cultura: novas perspectivas*. Beatriz Caiuby Labate, Sandra Goulart, Maurício Fiore, Edward MacRae e Henrique Carneiro (orgs.). Salvador: Edufba, 2008, pp. 13-21.
- SINGER, Milton. “Transformation of a Great Tradition”. *When a Great Tradition Modernizes: an Anthropological Approach to Indian Civilization*. Londres: Pall Mall Press, 1972, pp. 55- 80.
- SJÖBERG, Johannes. “Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film”. In: *Journal of Media Practice*, vol. 9, number 3, 2008, p. 229-242.
- STAM, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York: Columbia University Press, 1992.
- STATES, Bert O. “Performance as Metaphor” In: *Theatre Journal*, 48, 1996, p. 1-16.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STRATHERN, Marilyn. 1999. “No limite de uma certa linguagem”. In: *Mana*, vol. 5, ano 2 (out), p. 157-175.
- _____. *Partial Connections*. Savage, Maryland: Rowman and Littlefield, 1991.
- _____. “The limits of auto-anthropology”. In: JACKSON, Anthony (ed.) *Anthropology at Home*. London and New York: Tavistock Publications, 1987, p.16-37.
- SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 11- 23.
- _____. “O antropólogo como herói”. In: *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 86- 100.
- SUQUET, Annie. “Cenas – o corpo dançante: um laboratório da percepção”. In: *História do Corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008, p. 509- 40.

SZTUTMAN, Renato. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta" In: *Escrituras da Imagem*. Sylvia Caiuby Novaes [et al.] (orgs.). São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2004, p. 49-62.

_____. "Cauinagem, uma comunicação embriagada. Apontamentos sobre uma festa tipicamente brasileira" In: *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, número 2, ano 2. São Paulo: Pletora, 1998, p.120-131.

_____. "Cauim, substância e efeito: sobre o consumo de bebidas fermentadas entre os ameríndios". In: *Drogas e Cultura: novas perspectivas*. Beatriz Caiuby Labate, Sandra Goulart, Maurício Fiore, Edward MacRae e Henrique Carneiro (orgs.). Salvador: Edufba, 2008, p. 219-250.

TARDE, Gabriel. 2003. *Monadologia e Sociologia*. Petrópolis: Ed. Vozes.

TAUSSIG, Michael. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. Tradução de Priscila Santos da Costa. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. "Physiognomic Aspects of Visual Worlds". In: Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory: selected essays from V. A. R. 1990-1994*. London and New York: Routledge, p. 205 -213.

_____. "Why the Nervous System?". *The Nervous System*. Nova York e Londres: Routledge, 1991a, p. 1- 10.

_____. "Tactility and Distraction". *The Nervous System*. Nova York e Londres: Routledge, 1991b, p. 141- 148.

_____. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. Nova York: Routledge, 1993.

_____. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993 [1986].

TAYLOR, Lucien. "Introduction". In: Mac Dougall, David. *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 3 -21.

THOMAS, Nicholas. "Foreword". *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p.vii-xiii.

THROOP, C. Jason. "Articulating experience" in: *Anthropological Theory*, vol 3 (2). Londres, Thousand Oaks, CA e Nova Deli: Sage Publications, 2003, pp. 219-241. Versão on-line disponível em: <http://ant.sagepub.com/content/3/2/219>. Acessado em 22 de junho de 2010.

TOREN, Christina. "Imagining the world that warrants our imagination – the revelation of ontogeny". In: Seminário apresentado na FFLHC/USP no dia 21 de outubro de 2011.

TURNER, Victor. "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência". Tradução de Herbert Rodrigues in: *Cadernos de Campo - revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP*, n 13, ano 14. São Paulo: USP, FFLCH, 2005, p. 177-186.

_____. “Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience” In: Victor Turner and Edward Bruner (orgs.) *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p.33- 44.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

VARGAS, Eduardo Vianna. “Os corpos intensivos: sobre o estatuto social do consumo de drogas legais e ilegais”. In: Luis Fernando Dias Duarte e Ondina Fachek Leal (orgs.). *Doença, Sofrimento, Perturbação: perspectivas etnográficas*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1998, p. 121-136.

XIBERRAS, Martine. *A Sociedade Intoxicada*. Lisboa: Instituto Piaget, 1989.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Alexandre Morales e Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. “Are There Social Groups in the New Guinea Highlands?” In: *Frontiers of anthropology*. M. J. Leaf (ed.). New York: Van Nostrand, 1974, p. 95-122.

WATT, Ian. “Robison Crusoe as a Myth”. In: *Norton Critical Edition*, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Bibliografia específica

- ABREU, Carolina de C. *Raves: encontros e disputas*. São Paulo, PPGAS/ USP. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, 2005.
- BALDELLI, Laura. *Acertando o pitch- uma etnografia musical da cena eletrônica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música/ UFRJ, 2006.
- BALDELLI, Laura & MOUTINHO, Laura. “Hoje eu vou me jogar!”- Indivíduo, corpo e transe ao som da música eletrônica”. *Paper* apresentado na 24ª. Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, realizada em Olinda entre 12 e 15 de junho de 2004.
- CALIL, Marinês A. “O retrato do Nation Disco Club: os neodândis no final dos anos 80”. In: José Guilherme Magnani e Lilian de Lucca Torres (orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2000, p 196-229.
- CAMARGO, Alexandre Francisco. *Festas Raves: uma abordagem da geografia psicológica na identificação de territórios autônomos*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Geografia/ UFMG. Cuiabá, 2008.
- CAVALCANTI, Thiago Coutinho. *O êxtase urbano: símbolos e performances dos festivais de música eletrônica*. Dissertação de mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro, PPGSA/ IFCS, Universidade federal do Rio de Janeiro, 2005.
- _____. “O uso do corpo nos festivais de música eletrônica”. In: Beatriz Caiuby Labate, Sandra Goulart, Maurício Fiore, Edward MacRae e Henrique Carneiro (orgs.). *Drogas e Cultura: novas perspectivas*. Salvador: Edufba, 2008, p. 411-432.
- CHIAVERINI, Tomás. *Festa Infinita: o entorpecente mundo das raves*. São Paulo: Ediouro, 2009.
- COLLINS, Matthew & GODFREY, John. *Altered state: the story of ecstasy culture and acid house*. Londres: Serpent’s Tail, 1998 [1997].
- D’ANDREA, Anthony A. Fischer. “Global Nomads: Techno and New Age as transnational countercultures in Ibiza and Goa”. In: Graham St. John (ed.). *Rave Culture and Religion*. London and New York: Routledge, 2004, p. 236-255.
- EUGENIO, Fernanda. *Hedonismo competente. Antropologia de urbanos afetos*. Doutorado em antropologia social, UFRJ, 2007.
- FERREIRA, Pedro P. *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Campinas, IFCH/ UNICAMP. Tese de doutorado em Ciências Sociais, 2006.
- _____. “Transe maquínico: quando som e movimento se encontram na música eletrônica de pista” In: *Horizontes Antropológicos*, vol.14 no.29. Porto Alegre, 2008.
- FIKENTSCHER, Kai. *You Better Work!: Underground Dance Music in New York City*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

- FONTANARI, Ivan Paolo de P. *Os DJs da Periferia: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo*. Porto Alegre, PPGAS/ UFRGS. Tese de doutorado em Antropologia, 2008.
- _____. *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. Dissertação de mestrado, PPGAS/ UFRGS. Porto Alegre, 2003.
- GERARD, Morgan. "Selecting ritual: DJs, dancers and liminality in underground dance music". In: Graham St John (ed.). *Rave Culture and Religion*. New York and London: Routledge, 2004, p. 167- 184.
- JACKSON, Phil. *Inside Clubbing: sensual experiments in the art of being human*. Oxford: Berg, 2005.
- McATEER, Michael Belden. "Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century: Goa Gil and the Trance Dance Experience". Paper apresentado para obtenção de bacharelado em Artes pelo Reed College / The Division of Philosophy, Religion, and Psychology, 2002. Disponível in: <http://www.goagil.com/thesis.html>. Capturado em 31 de agosto de 2002.
- NASCIMENTO, Ana Flávia Nogueira. *Festivais Psicodélicos na Era Planetária*. Mestrado em Ciências Sociais pela PUC/SP, 2006.
- PALOMINO, Erica. *Babado Forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarin. 1999.
- PRATES, Jonas. "'Raves': música eletrônica e rito da alta modernidade". Trabalho de conclusão de curso de graduação em ciências sociais, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- RIETVELD, Hillegonda. "Infinite Noise Spirals: the musical cosmopolitanism of psytrance". In: Graham St John (ed.). *The Global Scenes and Global Culture of Psytrance*. Nova York e Abingdon: Routledge, 2010, p. 69- 88.
- SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy and the dance culture*. Exeter: BPC Wheatons, 1995.
- _____. *Ecstasy reconsidered*. Exeter: BPC Wheatons, 1997.
- SOUZA, Gabriel de. *Montevideo Electrónico: nuevas formas de comunicación juveniles. Espacios de interacción social relacionados a la música techno en Montevideo*. Montevideo: Logo Feroz, 2005.
- STEFFEN, Alfred. *Portrait of a Generation: The Love Parade Family Book*. Köln, Lisboa, London, New York, Paris e Toyo: Taschen, 1997.
- ST JOHN, Graham (ed.) *Rave Culture and Religion*. Nova York: Routledge, 2004.
- VASCONCELOS, Luís Almeida. "O Fenómeno Rave - Espaço, Mobilidade e Transformação". In: *Monde Diplomatique*. (Enviado por e-mail pelo autor, sem maiores detalhes da publicação).

VIEGAS, Diogo Rodolfo “Cuerpos danzantes en el tiempo-espacio posmoderno: el viaje liminal, individual y a la vez colectivo, de las fiestas electrónicas” In: VI Reunion de Antropología del MERCOSUL. Montevideu, Uruguay, novembro de 2005. Apresentação no GT 24 - Juventud(es): sociabilidad, prácticas culturales y dimensión política.

SLIAVAITE, Kristina. *When Global Becomes Local - Rave Culture in Lithuania*. Dissertação de Mestrado apresentado para Lund Universitet, Sociologiska Institutionen, 1998. Disponível em: http://www.anthrobase.com/txt/S/Sliavaite_K_01.htm. Acessado em 1 de novembro de 2005.

Dicionários

Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Password: English Dictionary for Speakers of Portuguese. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

O Dicionário Exitus das Línguas Inglesa e Portuguesa. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1983.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

The New Webster Encyclopedic Dictionary of The English Language. New York: Grolier Incorporated, 1969.

Artigos de Revistas e Jornais

Overload Magazine, version 2.0: Maio de 2000.

Jornal Folha de São Paulo, 6 de abril de 1997, caderno especial “Tecno, o futuro acelerado”.

Revista *Beatz*, nº 6, 2003.

Letícia Castro. “Uma década de raves no Brasil” In: *Beatz*, nº 13, 2004, p. 22-26.

Daniel Caniato. “DJ MAG no país das raves”. In: *DJ MAG*, nº 4, 2007, p. 74-79.

Camilo Rocha. “15 anos de Acid House”. In: *Beatz*, nº 3, jun. 2003, p. 18-25.

(anônimo). “Querido Diário”. In: *Beatz*, nº 3, jun. 2003, p. 14-17.

Filmografia

The Chemical Brothers Singles 93-03. Virgin Records Limited, 2003. 112 min.

Michael Dowse. *It's all gone Pete Tong*. 2004. 119 min.

Rodolfo Vaz. *Tribe Journey*. Brasil, 2011. 63 min.

Sue Jones & Gary Howe. *Human Traffic*. Reino Unido, 1999. 96 min.

Eric Darnell & Tom McGrath. *Madagascar*. EUA, 2005. 86 min.

Tom Tykwer. *Run Lola, Run*. Alemanha. 1998. 81 min

Danny Boyle. *A Praia*. 1999. 119 min.

Danny Boyle. *Trainspotting*. 1995. 89 min.

Axel Weiz, Thiago Boas e Laura Tafarel. *Operação Cavalo de Tróia*. Brasil, 2004. 26 min.

Bobby Nogueira. *Drum in Braz*. Brasil, 2001. 40 min.

Daniel Caniato. *O Império das raves*. São Paulo, 2008. 20 min. Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo. Faculdades Metropolitanas Unidas.

James Short & Clara Hornley. *Welcome to Wonderland*. Austrália, 2006. 65 min.

Sebastian Rost. *Boom Festival: We are One*. Portugal, 2008. 120 min.

Michael Wadleigh. *Woodstock*. EUA, 1970. 184 min.

Piers Sanderson. *High on Hope*. Reino Unido, 2009. 98 min.