

**Traços da pós-modernidade:
o discurso dos DJs da cena *techno* de Brasília**



Hélio Matos
Brasília – 2005

UniCEUB – Centro Universitário de Brasília
FASA – Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas
Departamento de Comunicação Social

TRAÇOS DA PÓS-MODERNIDADE:

O discurso dos DJs da cena *techno* de Brasília

Hélio Ricardo Matos Carvalho Pinto
RA 2016450/9

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas do Centro Universitário de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, sob a orientação de René Marc da Costa Silva.

Brasília, 2005 – I

BANCA EXAMINADORA

Joelma Rodrigues da Silva

Faculdade de Ciências Jurídicas e de Ciências Sociais (FAJS) – Ética, Cidadania e Realidade
Brasileira

UniCEUB

René Marc da Costa Silva

Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (FASA) – Comunicação Social

UniCEUB

Sérgio Maggio

Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas (FASA) – Comunicação Social

UniCEUB

Agradecimentos

Ao meu pai, antes de tudo, por ser um guia e exemplo, e por ter me motivado, no momento em que disse ter orgulho de mim.

À minha mãe, pela paciência, pelo zelo e pelo amor.

À Tainah, minha mulher hipermoderna, pela companhia e por seu carinho precioso.

Ao orientador René, por ter acreditado no potencial deste trabalho quando nem mesmo eu acreditava mais.

Aos professores Rogério Diniz e Antônio Barros pelo incentivo.

Ao meu primeiro editor, Thiago, por ser um verdadeiro chato perfeccionista.

Aos amigos Anderson, Fernando e Julys pelo apoio.

A todos que me apoiaram durante a realização da presente pesquisa.

“Um homem que se orgulha de seguir uma linha reta
por toda a sua vida é um idiota que acredita na infalibilidade.

Não existem princípios: há apenas eventos;

não há leis, salvo as de conveniência.”

(Honoré de Balzac)

Resumo

Hélio Ricardo M. C. Pinto, Orientador: René Marc da Costa Silva, (área de concentração: Estudos Culturais).

A música eletrônica em Brasília já tem quase 20 anos de existência e já demonstra sinais de ter se tornado um grande mercado consumidor. Essa manifestação jovem está ligada ao narcisismo, ao hedonismo e ao individualismo, todas características do período pelo qual passamos, a pós-modernidade. Partindo dessa idéia, nota-se em Brasília um frutífero campo para o estudo destes elementos. Segmentando para o subgênero *techno*, é possível perceber que através do discurso dos DJs, há uma reafirmação de muitos destes traços. O discurso se torna narcisista, comercial, apaixonado e, até mesmo, religioso em determinadas ocasiões. Mesmo que baseados em um sentimento de afeição por esse som eletrônico, nem sempre os integrantes do grupo notam a presença dos valores em sua argumentação. Vive-se a idéia de um *underground* perfeito, sem restrições e que não se vincula às manifestações da indústria cultural. Prega-se uma liberdade de expressão ilimitada, ainda que cerceada por regras predispostas e inconscientes – ou subliminares. Esses regimentos ocultos confirmam as relações de poder que existem em quase todas as sociedades contemporâneas.

PALAVRA CHAVE: *techno*; pós-modernidade; música eletrônica.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	-	-	-	-	-	-	01
1.1	Tortuoso começo						01
1.2	Limites						02
1.3	Desvios						04
1.4	Metodologia						06
2. A MÚSICA DO FUTURO	-	-	-	-	-	-	07
2.1	Gênese – Momento 1: música eletrônica						07
2.2	Gênese – Momento 2: <i>techno</i>						10
2.3	Gênese – Momento 3: música eletrônica em Brasília						11
2.4	Sobre o <i>techno</i> e Brasília						14
3. EMOÇÕES E PÓS-MODERNIDADE	-	-	-	-	-	-	16
3.1	A busca de sensações						16
3.2	Narciso eletrônico						19
3.3	Hipernarciso						22
4. CONTEXTO LOCAL	-	-	-	-	-	-	26
4.1	A cultura do <i>techno</i> e a cena						26
4.2	Cena como edificação religiosa						30
4.3	Evitando os estranhos (ou criação das fronteiras)						31

5. SER (E) “ <i>STYLE</i> ”	-	-	-	-	-	-	38
5.1 Galáxia do consumo							38
5.2 Estilo <i>versus</i> moda							43
5.3 Identidade em jogo							44
6. CONCLUSÃO	-	-	-	-	-	-	47
6.1 Pós-modernidade	-	-	-	-	-	-	47
6.2 Um, entre muitos	-	-	-	-	-	-	48
6.3 O que se percebe?	-	-	-	-	-	-	49
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	-	-	-	-	-	-	51

1 – Introdução

Tortuoso começo

O maior desafio encontrado para a confecção dos inúmeros textos produzidos durante o curso de comunicação foi sempre a primeira frase. Quatro anos após o tímido começo encontro a mesma dificuldade. Contudo, diante da relevância desse último trabalho, percebo a necessidade de começar, de algum ponto, para chegar ao fim do caminho que trilhei durante esses últimos quatro anos. Começo, de fato mais consciente, mas não tão longe do ponto do qual parti, afinal este trabalho foi idealizado desde o fim da minha passagem pelo ciclo básico (semestre inicial). Minha motivação maior foi, sem dúvidas, o curso de sociologia, ainda no primeiro semestre.

Essa ciência me despertou para a busca do conhecimento e trouxe disposição para continuar o aprendizado. Após conversas inspiradoras com professor da disciplina, notei que a Comunicação Social poderia me levar ao meu grande objetivo: abrir um leque de possibilidades para um futuro – ainda – incerto e me trazer o conhecimento inicial requerido na minha vida acadêmica.

Durante o curso tive contato com várias áreas que poderiam resultar em uma boa pesquisa. De todas as alternativas, uma delas me seduziu por completo: trabalhar com estudos culturais. Desde o começo, vi nesta linha uma fonte interessantíssima e inesgotável de pesquisa. E o tema do primeiro seminário apresentado na disciplina seguia esse caminho. Era uma análise de grupos juvenis urbanos, buscava descrevê-los e levantar algumas questões para reflexão acerca de seu surgimento. Foram detalhadas algumas características dos *punks*, *carecas* (ou *skinheads*), *hippies*, *clubbers* e integrantes do movimento *hip hop*. Após a

apresentação do seminário e ainda há alguns meses atrás, pensava em como abordar esse tema numa pesquisa. Em contato com meu orientador, percebi que teria uma grande possibilidade de fracasso, caso escolhesse um assunto tão amplo. Não era meu desejo fazer apenas levantamento bibliográfico, então tive que restringir o escopo da pesquisa.

A mudança do tema acabou me parecendo uma boa idéia, quando decidi qual seria o foco principal. Iria tratar da idéia de “tribos urbanas” pesquisando uma delas: a da música eletrônica.

Ao falar de “tribos urbanas” num trabalho científico, busco a mesma acepção utilizada por Magnani na sua defesa do uso do termo: o antropólogo opta pelo sentido de metáfora – ao invés de utilizar o conceito de tribos como categoria.

“Não deixa de ser paradoxal o uso de um termo para conotar exatamente o contrário daquilo que seu emprego técnico denota: no contexto das sociedades indígenas ‘tribo’ aponta para alianças mais amplas; nas sociedades urbano-industriais evoca particularismos, estabelece pequenos recortes, exhibe símbolos e marcas de uso e significado restritos. (...) Sendo metáfora, ‘tribo’ evoca, mais do que recorta. E evoca o quê? Primitivo, selvagem, natural, comunitário – características que se supõe estarem associadas, acertadamente ou não, ao modo de vida de povos que apresentam, num certo nível, a organização tribal” (MAGNANI, 1992).

Limites

Por conhecer o meio e me sentir próximo do tema, vi que teria facilidade no acesso à informação e às pessoas, além é claro do interesse pessoal pelo assunto. Contudo, falar sobre

a música eletrônica – em geral – exigiria mais tempo de pesquisa e maior volume de informações, pelas várias diferenças existentes em relação a outros grupos como, por exemplo, o vocabulário particular e a estética. Deveria então escolher uma das ramificações como foco principal, pois existem diferentes subgêneros dentro da música eletrônica e cada um deles estrutura um conjunto particular de diacríticos. Alguns estão mais vinculados à periferia e outros à classe média. Alguns estão mais baseados no consumo e outros na experiência sensorial.

Por estar diretamente ligado a um desses ramos – o *drum 'n bass*¹ –, decidi fazer de meu objeto uma das vertentes da música eletrônica que conhecia, mas não estava diretamente ligado, buscando manter o distanciamento necessário das minhas idéias em relação às aquelas defendidas por este grupo.

Defini então minha fronteira: meu objeto seria pesquisar a “tribo urbana” que acompanha o estilo musical conhecido como *techno*². Além de música, esse grupo traz consigo uma série de valores e conceitos que serão apresentadas durante esse trabalho.

A escolha do *techno* como objeto busca manter a posição de observador. O discurso “nativo” estará presente neste trabalho, mas será defendido apenas pelos entrevistados. A posição de pesquisador será mantida e tentarei fazê-lo da forma mais idônea possível. No entanto, ao tratar de um meio de costumes e valores tão próximos aos do círculo que freqüento, acabei por deparar com a mesma armadilha: durante as entrevistas, senti muita dificuldade em fazer perguntas que esclarecessem todos os assuntos abordados: para mim, muito do que meus entrevistados diziam já estava claro. Por vezes, fui guiado pelo discurso dos meus informantes e me fiz personagem da história que investigava – por me identificar

¹ Esse subgênero da música eletrônica surgiu no começo dos anos 90, na Inglaterra. Mistura batidas aceleradas de *hip hop*, influências de *reggae* e elementos de *techno*. É baseado nos guetos e periferias, pois está associado à cultura de rua, como o próprio *hip hop*. No começo, essa vertente era conhecida pelo nome *jungle*.

² Vertente da música eletrônica criada em Detroit (EUA) no início dos anos 80 e que usava batidas repetidas e aceleradas, reproduzindo um som de máquinas, remetendo à tecnologia. Geralmente segue a velocidade de 134 BPMs (batidas por minuto). O termo ‘*techno*’ foi retirado do livro *A Terceira Onda*, de Alvin Toffler. (Definição de Giulliano Fernandes, ou Hopper, DJ e jornalista local).

muito com as situações. O resultado disso? Retrabalho. Revisar entrevistas, ligar e pedir mais informações e detalhes.

Clareando ainda mais o tema, farei uma exposição e análise dos discursos dos entrevistados, escolhidos dentre os principais nomes relacionados à manutenção da suposta cena³ da cidade – Brasília. O objetivo é trazer as idéias dos componentes do grupo e estabelecer um contraponto entre suas idéias e as de autores que estudam essas organizações “tribais”. Esse diálogo – ou reflexão – visa descrever e identificar valores morais e estéticos, elementos de linguagem e ideologia. Sempre no sentido de suscitar parâmetros de interpretação e compreensão das formas como se organiza o social simbolicamente na sua atual etapa pós-moderna.

Desvios

Já existem em Brasília duas dissertações de graduação que abordaram o *techno* e sua subcultura como tema. Ambas foram produzidas pelo Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília – UnB.

A primeira dissertação, realizada pela estudante Letícia Araújo Lopes em 2002, traz o estudo do cenário pesquisado – a música eletrônica *underground*⁴ em Brasília – e destaca principalmente aspectos como consumo e estética. Foram entrevistados vários representantes do gênero na cidade e os depoimentos foram focados na construção de um movimento cultural ao redor desta música e na implantação deste em Brasília. A pesquisa traz uma boa bibliografia e o texto transmite claramente as idéias do cenário do *techno* e das outras

³ Cenário; lugar onde se realiza algum acontecimento. Esse conceito também será investigado entre os entrevistados.

⁴ Subst: pessoas numa sociedade que seguem novos paradigmas e buscam novas formas de arte e estilo de vida, por vezes, chocantes ou ilegais (*Cambridge Dictionaries*).

vertentes do som eletrônico, fazendo uma competente análise em relação à bibliografia utilizada. Contudo, a estudante utiliza durante quase toda a dissertação, o termo “*techno*” em substituição ao jargão “música eletrônica”. Na Europa, é comum o uso de *techno music* em substituição de *electronic music*. Evitarei esse problema na tentativa de não confundir as idéias, já que, no Brasil, uma das maiores reclamações dos membros da cena de música eletrônica é a generalização: para quem não está imerso nessa cultura, tudo é *techno*. As idéias por trás dos termos são distintas: *techno* é apenas um subgênero da música eletrônica. Durante o trabalho de Leticia Lopes, ainda podem ser percebidos outros problemas graves. Logo no começo do texto, a então graduanda rejeita o conceito de “tribo” para utilizar em seu lugar o de “consumidores”. No entanto, no decorrer da argumentação, ficam claras as referências aos comportamentos “tribais” – como a criação de fronteiras ou conceitos como o de território – já evidenciados por diversos autores – que também servirão de base teórica para esse trabalho.

Na segunda dissertação, de 2005, Ludmila Prado Massarotto traz uma “visão multifacetada da cena *techno* em Brasília”. A pesquisadora acompanha o movimento e descreve as manifestações acompanhadas através do depoimento de pessoas ligadas à cultura naquele momento. Muitos dos entrevistados ainda são representantes do *techno* até hoje e isso torna comum a presença de suas idéias em trabalhos que tratam do tema. O histórico da música eletrônica – no mundo e em Brasília – é apresentado de forma completa e resumida. As inserções de trechos das entrevistas também fazem uma boa ilustração das idéias do grupo e esse formato será também utilizado nesta dissertação. Contudo pude perceber alguns problemas e também tentarei evitá-los. A estudante deixa transparecer sua imersão no movimento e nas histórias contadas. O discurso da recém-graduada também separa as inferências teóricas das informações e entrevistas. Durante meu trabalho, os dois textos – o interpretativo e aquele fornecido pelos entrevistados – estarão articulados para evitar que a exposição teórica se desvincule das informações dos membros do grupo. Com os dois textos –

bibliografia e entrevistados – dialogando fica mais simples o estabelecimento e a aproximação entre os elementos críticos trazidos pelos estudiosos e as representações dos integrantes do movimento.

Metodologia

O trabalho foi desenvolvido através de três métodos específicos. O primeiro deles foi a pesquisa bibliográfica. Através dela, busquei uma fundamentação teórica a mais sólida possível como base para articular as reflexões produzidas a partir dos textos dos autores com as informações fornecidas pelos participantes dos eventos do *techno*. Através das entrevistas com integrantes do grupo, consegui a maioria dos dados aqui apresentados. Para completar toda a observação, descrição e análise, realizei uma pesquisa participante acompanhando eventos específicos, destinados ao público do estilo *techno* na cidade.

Os entrevistados foram escolhidos através de amostragem intencional. As fontes são os DJs – profissionais que comandam a seleção musical nas festas de música eletrônica – uma vez que são os formadores de opinião e os principais mantenedores e divulgadores dessa cultura. Uma particularidade de Brasília é que esses DJs atuam também como promotores, realizadores, organizadores dos eventos. As entrevistas buscaram conhecer a história, desde o alvorecer do movimento na cidade até os dias de hoje.

2 – A música do futuro

Gênese – Momento 1: música eletrônica

Acredita-se que a música eletrônica começou a nascer antes de Cristo. Sua criação é freqüentemente associada à evolução tecnológica do homem e às suas descobertas. Didaticamente, essa teoria seria ingênua e imprecisa: a história da música eletrônica começa realmente há 99 anos atrás.

O primeiro aparato musical a produzir música totalmente eletrônica foi patenteado em 1897: o “*Telharmonium*” ou “*Dynamophone*”. Contudo, era impossível ouvir os sons produzidos pela primeira versão do instrumento por não haver um sistema de propagação do áudio. Apenas em 1906, o criador do aparelho Taddeus Cahill, conseguiu idealizar um sistema de buzinas acústicas que transmitiam o som – e anos mais tarde seria utilizado como plataforma para a criação dos amplificadores. Em 1920 foi o ano do “*Theremin*” ou “*Aetherophone*”. Um aparelho de proporções reduzidas – em comparação às 200 toneladas do *Telharmonium* – que funcionava a partir de duas antenas e do movimento das mãos ao redor delas.

O salto na história chega à França, em 1948, com a *musique concrète* de Pierre Schaeffer. O francês e seu grupo, a ORTF⁵, se encarregavam de gravar sons da natureza, ruídos, vozes humanas e reorganizá-los em estúdio para compor suas canções. Um movimento antagônico a ORTF surgiu na Alemanha: a *elektronische musik* utilizava o mesmo processo da *musique concrète* com apenas uma diferença: os sons fontes, gravados

⁵ Office de Radiodiffusion de la Télévision Française

previamente, eram totalmente eletrônicos. As técnicas de gravação e montagem eram semelhantes às utilizadas pelos franceses.

Os anos 50 foram marcados pela criação do primeiro sintetizador de som e pela união das idéias da *musique concrète* às da *elektronische musik*, pelas mãos de novos compositores. Em 1965, Robert Moog passou a produzir os primeiros sintetizadores analógicos comercializáveis e as influências eletrônicas passaram a permear o trabalho de bandas conhecidas. Greatful Dead e Frank Zappa são bons exemplos de artistas que trataram eletronicamente faixas e lançaram, em 1967.

A reviravolta começou a mostrar força com Pink Floyd e seu clássico álbum *The Dark Side of the Moon*, de 1972: uso de sintetizadores e influências de música concreta (*musique concrète*).

E a revolução finalmente aconteceu em 1970. Nascia na Alemanha a primeira banda de música eletrônica da história, o Kraftwerk. Quatro anos mais e os germânicos estouraram nas paradas musicais de todo o mundo, com a música “*Autobahn*”. Conforme o principal *website*⁶ brasileiro dedicado à banda, “não era muito comum uma faixa totalmente eletrônica de 22 minutos de duração alcançar tamanho sucesso comercial, e o fato tornou-se um marco para a história da música pop”.

Ainda na década de 70 chega a *disco music*: um híbrido nascido das influências do *soul* e do *funk*, misturado a elementos eletrônicos, com velocidade entre 90 e 110 BPMs (batidas por minuto). Essa música traz consigo a febre das discotecas – boates ou *clubs* – nos Estados Unidos. Foi a primeira vez que a música eletrônica esteve envolvida num contexto de choque de idéias: o público da *disco* era composto, em sua grande maioria, por pessoas rejeitadas pela sociedade. Eram negros, gays e mulheres que trabalhavam. A resposta à novidade foi o preconceito. A partir da liberação sexual, do sucesso do filme “Os Embalos de

⁶ O website dos produtores musicais Marcelo Duarte e Dante de Conti Neto é especializado em Kraftwerk e tem o terceiro maior número de acessos do mundo, na relação de sites dedicados à banda. (Conforme publicado em 13/05/2003 no jornal Folha da Região de Araçatuba – SP).

Sábado à Noite” e do surgimento do disco de vinil em formato 12 polegadas⁷, o movimento se fortalece e nascem os primeiros *clubbers* – frequentadores das casas noturnas. Surge também o conceito de DJ – pessoas que escolhem e tocam músicas pré-gravadas para proporcionar diversão a terceiros⁸.

Paralelas ao caminho da música eletrônica, também cresciam as manifestações do *hip hop* – a vertente renegada da música eletrônica. A cultura dos guetos americanos teve maior destaque no fim dos anos 70 com Afrika Bambaataa e trouxe à tona seus movimentos de expressão artística: o *hip hop* é composto de quatro elementos – o *break* (dança), o grafite (arte visual), o DJ (música) e o *rap* (poesia).

Os sons eletrônicos se disseminam e invadem o rock. Artistas de diversas bandas unem seus acordes de guitarras aos ruídos digitais e criam o *new wave*, nos começo dos anos 80. A música *disco* começa a perder força e produtores musicais buscam a nova evolução. Em 1982 nasce a *house music*⁹: as batidas da *disco* são aceleradas, podendo chegar até os 120 BPMs, e são acompanhadas por baterias e linhas de baixo criadas por aparatos eletrônicos.

E no meio dos anos 80, chegamos finalmente ao *Detroit techno*. Nascido na cidade americana do automóvel, o gênero musical começou a estabelecer distinções desde cedo com a irmã *house music*. As diferenças sonoras básicas são as batidas mais graves e um acréscimo na velocidade, mas conforme um dos criadores do *techno*, Derrick May, “a *house*¹⁰ ainda tem como base a *disco* dos anos 70. Não temos respeito pelo passado, (o *techno*) é música do futuro. Nós temos uma aptidão bem maior para a experimentação¹¹”.

⁷ O disco de vinil é uma mídia analógica para armazenamento de áudio, atualmente utilizada por DJs e colecionadores. O formato existente até 1976 era o de sete polegadas. O tamanho reduzido do disco impossibilitava a gravação de mais de cinco minutos de música, sem perda da qualidade do áudio.

⁸ A sigla DJ substitui o termo *disc jockey* – ou discotecário, no Brasil. http://en.wikipedia.org/wiki/Disc_jockey

⁹ O nome *house* foi retirado do principal *club* da época, o *Warehouse*, em Chicago.

¹⁰ Diz-se “a *house*”, no feminino por convenção, a partir do nome original do gênero: *house music*.

¹¹ Derrick May, no encarte do CD “*Techno - The New Dance Sound From Detroit*”, de 1988 (traduzido do original pelo pesquisador).

Gênese – Momento 2: *techno*

O som eletrônico de Detroit já vinha amadurecendo durante a primeira metade dos anos 80. Inspirados por Kraftwerk e pelo DJ Charles Johnson que apresentava um programa na rádio norte-americana nesse período, três jovens afro-americanos conhecidos como *The Belleville Three* – Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson – criaram o *techno* para as pistas de dança. Após o livro *A Terceira Onda*, de Alvin Toffler, os criadores também passaram a relacioná-lo com o conceito de “tecno-rebeldes”, exposto na obra. A música criada por eles adquiriu uma expressão de choque do futuro e das angústias pós-industriais.

“Os tecno-rebeldes alegam que ou nós controlamos a tecnologia ou a tecnologia nos controla – e ‘nós’ não podemos mais simplesmente ser a pequenina elite de costume. (...) Os tecno-rebeldes são, quer reconheçam ou não, agentes da Terceira Onda. Eles não só não desaparecerão, mas se multiplicarão nos anos futuros” (TOFFLER, 1980. pp 158,160).

O *techno* daquela época é descrito como uma música extremamente minimalista – baseada na repetição –, mecânica e *high tech*. Em 1988, o gênero musical assumiu uma nova identidade, para evitar confusões com a *house music*. O *Detroit techno* passou a ser um subgênero e novas manifestações começaram a surgir em países europeus como Reino Unido, Alemanha, Bélgica e Holanda. As misturas com outros tipos de som eletrônico também encontraram lugar. A música passou a estar associada às drogas com o nascimento das grandes festas em lugares afastados da cidade – e da polícia –, as *raves*¹². E mesmo com as

¹² O termo *rave* foi utilizado no começo dos anos 90, na Inglaterra, para denominar festas que reuniam um grande número de pessoas, em locais afastados, distantes dos grandes centros e, conseqüentemente, da polícia.

origens e com vários representantes negros, o *techno* passou a ser considerado pelos norte-americanos como uma música “branca”.

Gênese – Momento 3: música eletrônica em Brasília

A música eletrônica chegou à cidade no final da década de 80. Antes das festas e da Internet, era disseminada por fitas cassetes: quem queria ouvir, buscava cópias com amigos que viajavam ao exterior. Os eventos iniciais eram escassos e reuniam um público diversificado. No começo dos anos 90 houve um aumento no número de festas. Os locais seguiam o exemplo das *raves*: afastados, em sítios isolados ou subterrâneos buscando a idealização de uma união para exaltação da música e dos sentidos, sem interferências.

“O entendimento de um movimento global aliado a uma percepção muito própria dos brasilienses do que significa a palavra espaço montaram espaços e encenações do hedonismo muito únicas. Isso me remete às festas em lugares exóticos, inusitados e inapropriados” (Pedro Tapajós, o DJ The Six).¹³

André Costa e Pedro Tapajós, respectivamente conhecidos pelos pseudônimos Isn't e The Six, são declaradamente os pioneiros da experiência musical eletrônica *underground* na cidade. Produziam festas e divulgavam a música através de suas apresentações, sempre ecléticas, evitando um formato contínuo. Passavam – e ainda passam – por várias vertentes eletrônicas primando pelo amadorismo e pela experiência sonora. Ao lado da dupla, outros dois nomes também ganham maior expressão na época. O primeiro deles é Elyvio Blower, DJ

Essas celebrações eram proibidas devido ao alto consumo de drogas e eram divulgadas pelo boca-a-boca, evitando a presença de autoridades e o cancelamento da festa.

¹³ http://www.tuntistun.com.br/old/noticias/10_anos_de_m_e_em_bsb.htm

e apresentador de programas de rádio. Elyvio é tido como um dos primeiros propagadores dessa música na época por ter um programa de *dance music* numa rádio comercial e divulgar, em pequenos blocos, algumas novidades do mundo do som eletrônico *underground*. O terceiro – porque Isn't e The Six são vistos como um, indissociáveis – nome muito citado também é o da possível primeira militante da cena da cidade: a promoter Marlise Cristina.

“No início, havia ânimo, mas o amadorismo era visível, da organização aos equipamentos. Havia um grande clima de descoberta, e a cena estava crescendo. E aparentemente cresceu tanto que em 96 foi inaugurado o Wlöd, o primeiro clube da cidade voltado para a música eletrônica” (Trecho retirado do texto “Dez anos de música eletrônica em Brasília: o que se comemora?”, de Nivas Gallo e Guilherme Tavares, o DJ Oblongui - 2001).

O Wlöd está na memória dos freqüentadores da época. Um ambiente afastado das áreas residenciais, no Setor de Oficinas da cidade, para reuniões musicais que duravam a noite inteira ao som das batidas hipnóticas das mais diversas vertentes. Estava criada a residência da “cena” da cidade. O *club* ficou tão famoso que foi notícia na revista Isto é, em 1996¹⁴. Na residência¹⁵ do Wlöd estavam Isn't, The Six e também Guilherme Tavares, conhecido como DJ Oblongui – que foi também um dos idealizadores do Wlöd. Pouco tempo passado e surgiu na cena Leonardo Silva, o LS2. Leonardo foi um dos primeiros DJs de música eletrônica *underground* da cidade a procurar uma formatação mais profissional para suas apresentações

¹⁴ Matéria “Tribos Federais”, publicada no número 1396 da revista Isto é. A edição teve grande circulação nacional por trazer como matéria de capa a morte de PC Farias. <http://www.terra.com.br/istoe/comport/139608.htm>

¹⁵ Ter residência ou ser DJ residente de uma casa noturna é tocar regularmente como funcionário fixo do *club*.

buscando maior conhecimento técnico e fazendo *sets*¹⁶ contínuos, onde geralmente destacava apenas um dos gêneros da música eletrônica.

O tempo passou e o clube fechou as portas. Cedeu lugar a novas iniciativas: MiQra e Deep foram as casas seguintes, com vida mais curta. É nesse espaço de tempo também que surge o Elétron, primeiro programa dedicado exclusivamente à sonoridade eletrônica, sob o comando de Cláudio “K”. O fim de 97 e o começo de 98 foram marcados pelo surgimento de vários outros DJs na cidade. A maioria via a discotecagem – o “trabalho” do *disc jockey* – como uma profissão e buscava perfeição técnica, a exemplo de LS2 e dos DJs paulistas. Surgiu em Brasília a exaltação da mixagem: o discotecário precisa regular a velocidade de duas músicas através de um toca-disco especial – também conhecido como *pick up* – para deixá-las com uma quantidade de BPMs semelhante. A seguir, ele une as duas para que haja uma execução contínua, o som não pare e as pessoas não precisem cessar de dançar.

E 98 também foi o ano da entrada da cidade no circuito de grandes eventos de música eletrônica. A realização de mega-festas como a Rave XXXperience, famoso núcleo paulista, trouxe maior divulgação para os artistas locais. Na lista de atrações, os nomes da cidade dividiam o palco com grandes DJs nacionais.

Os anos seguintes não trouxeram grande diferencial: mega-eventos, festas pequenas para garantir a sobrevivência do *underground* e o surgimento contínuo de novos nomes. O drum’n bass era o estilo mais popular como reflexo do destaque nacional e internacional de um DJ paulista do gênero: Marky. A cidade começou a ser palco freqüente e recebia artistas de todas as direções.

O resultado natural: massificação. A música eletrônica passou a reunir grandes multidões e os núcleos responsáveis por grandes eventos cresceram paralelamente à dita “cena”. O ápice desse crescimento chegou em 2004: a realização do Brasília Music Festival

¹⁶ Set: apresentação do DJ.

Electronic (BMF-E) reuniu 65 mil pessoas em duas noites de festa. O *line up* – relação de DJs que toca em determinada festa – contava com atrações de diversos países e foi comparado ao Skol Beats, maior festival de música eletrônica da América Latina.

A abertura criada pelo festival reflete ainda na realização dos eventos *underground*. O público fica, a cada dia, mais heterogêneo em todos os sentidos: raça, orientação sexual e poder aquisitivo. Problematizaremos isso mais à frente.

Sobre o *techno* em Brasília

A cena *techno* da cidade passou a apresentar sinais significativos de crescimento após a realização do BMF-E. Vários DJs surgiram e com eles, novos projetos de festas regulares. Núcleos em pontos menos populares entre os frequentadores também passaram a movimentar novos eventos, ainda que sem muito sucesso. E a movimentação de noites realizadas por núcleos bem sucedidos também aumentou.

“E eu acho que o techno em Brasília tá muito mais evidente que qualquer outro estilo. Tá muito mais na hype¹⁷. Você vê: tem outros projetos underground de techno, tem enchido. As festas grandes, a pista de techno cheia. Então eu acho que é o estilo ‘da hora’” (DJ Xandy¹⁸, em entrevista).

Hopper, Ricco, Komka, Collares são os nomes-chave: principais DJs que desenvolvem a trilha sonora da cena *techno*. Ahmed e Coatylink são da nova geração, e começaram a ter

¹⁷ Subst.: quando um assunto é continuamente objeto de discussão em jornais ou televisão, etc. e acaba atraindo o interesse de muita gente (*Cambridge Dictionaries*).

¹⁸ Xandy, 35 anos, é DJ há mais de 15 e passou a se dedicar ao *drum 'n bass* desde 2001, quando abandonou o *techno* e *tech house* (híbrido da mistura do *techno* e da *house*).

certo destaque há pouco mais de dois anos. A entrada de novos membros ao grupo não é simples, nem mesmo para novos DJs.

“Eu comecei a me sentir inserido mesmo, conheci o pessoal, em 2002, porque é uma complicação ‘entrar’ na cena, né? Porque é muito fechado aqui. O pessoal fala em democratização, mas não existe democratização aqui da cena. Pra ser aceito pela galera, é complicado. Neguinho fala muito, muita coisa coerente e muita coisa incoerente” (DJ Ahmed, em entrevista).

Essa questão volta a aparecer com mais detalhamento no segundo capítulo.

Vale assinalar que o *techno* é, em Brasília, associado a outras duas vertentes da música eletrônica a saber: a *house* e o *electro*¹⁹. Essa mistura de vertentes pode ocorrer porque todos os três subgêneros têm batidas e construções musicais semelhantes, mesmo que as velocidades se diferenciem. O público da cidade já está habituado a essa mistura, embora ela não seja comum em outros lugares – como São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo.

¹⁹ O *electro* é um subgênero mais voltado à batidas leves e sensuais, geralmente organizadas de forma não ortodoxa, (batidas quebradas). As músicas fazem uso de vocais de *hip hop*, rock e o traz uma sonoridade “retrô”, remetendo à explosão do *electropop* de bandas como New Order e Depeche Mode nos anos 80.

3 – Emoções e pós-modernidade

A busca de sensações

“A pessoa tem uma idéia de que no techno não tem emoção, a pessoa não passa emoção com aquela coisa. Muito pelo contrário: eu acredito que se usa máquina – máquina que eu chamo são computadores, sintetizadores, baixos sintetizados, baterias eletrônicas – se usa isso como se fosse um instrumento orgânico. Então como se tira emoção de um instrumento orgânico, se tira emoção de um instrumento eletrônico. No início dos anos 90 eu tive acesso ao que era o techno mesmo, de Detroit. Ouvi isso e tal e me causou um impacto muito grande. Eu falei: pô, depois disso nada mais vai ser a mesma coisa. A coisa mais próxima que eu tinha disso era o Kraftwerk que tinha um formato pop, mas era feito por máquinas, mas tinha aquela coisa fria e ao mesmo tempo passava aquela coisa emotiva. O som do Kraftwerk é melancólico. (...) Era uma coisa de um mundo muito solitário” (Giulliano Fernandes, o DJ Hopper em entrevista).

A “geração deserddada”, a qual se refere Vicente Barreto, foi a primeira a tratar da desistência do homem dos valores absolutos em favor do individualismo. Historicamente, a era do singular começou partindo da recuperação do homem após as grandes guerras e caminhou a partir da segunda metade do século XX.

“Os intelectuais e artistas recém-saídos da guerra, muitos deles, principalmente na França, vindos dos subterrâneos da luta clandestina tinham consciência da solidão

em que se encontravam. Agora mais do que nunca sabiam que a revolta deveria ser dirigida para a salvação de cada um como artistas, pensadores e intelectuais e também como homens” (BARRETO, 19--. p 9).

As guerras, Hitler e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki desviaram o pensamento da geração seguinte das grandes causas humanas. Nascia, com força maior, a política do “cada um por si”. O interesse pelas grandes causas é substituído pelos sentimentos efêmeros e emoções e individualistas.

Uma das principais características do novo homem – conhecido como pós-moderno – é a desagregação do passado e a falta de preocupação com o futuro. Vive-se o hoje, adotando a filosofia do *carpe diem* – mesmo que, em um segundo momento essa filosofia deixe de existir (Lipovetsky, 2004. p 71). A busca pela diversão e por um bem estar passageiro passou a figurar entre os principais valores.

E este é também um dos primeiros pontos destacados na cena *techno* de Brasília: o discurso da “música como forma de satisfação”. Essa hipervalorização da realização individual e a busca frenética pelo bem estar, típica desse indivíduo pós-industrial, ou pós-moderno, assume o principal foco da discussão.

Giulliano Fernandes é o DJ Hopper. É considerado por seu público uma das figuras mais importantes da cena *techno* de Brasília e já é um dos DJs mais ativos na noite brasileira. Jornalista há dez anos, atua na área esporadicamente. Segundo ele mesmo, sua profissão é música eletrônica desde 97. O discurso de Hopper parece ter sido idealizado para confirmar as palavras de Lipovetsky a respeito do sentimento pela música e da importância no comportamento do indivíduo pós-moderno em relação a ela. Começamos pelo filósofo francês:

“Para o homem disciplinar-autoritário, a música circunscrevia-se a lugares e momentos específicos, concerto, dancing, music-hall, baile, rádio; o indivíduo pós-moderno, pelo contrário, está ligado à música de manhã à noite; tudo se passa como se tivesse necessidade de estar sempre noutra lugar, de ser transportado e envolvido por uma atmosfera ambiente sincopada; tudo se passa como se precisasse de uma desrealização estimulante, eufórica ou inebriante do mundo” (LIPOVETSKY, 1983. p 22).

Hopper defende exatamente essa relação cotidiana e contínua do homem com a música eletrônica e *non-stop*.

“A música eletrônica foi vista como revolucionária quando ela surgiu, então houve uma certa revolta contra ela. (...) não veio com ideologia nenhuma. Não era isso. Era só: ouça uma música boa, se divirta, vá para uma festa, dance, dance, dance, volte pra casa, feliz, tenha uma semana de trabalho. Depois você vem pra festa de novo curte a sua festa e volta pra sua casa, continua sua vida normal. Acho que música eletrônica é isso. Eu vi muito isso quando eu fui pra Inglaterra. Eu aprendi muito essa coisa de que música eletrônica faz parte do seu cotidiano. Você pode lavar louça ouvindo música eletrônica, pode escrever ouvindo música eletrônica pode fazer varias coisas e ela não afetar sua vida de uma forma que você fique um zumbi” (DJ Hopper, em entrevista).

Desconstruindo passo a passo a declaração de Hopper, teríamos elementos para concluir todo este trabalho de pesquisa, analisando somente os pontos concentrados nestas breves frases. As declarações estão permeadas de valores claramente identificáveis. A visão

de uma platéia originalmente neofóbica (medo expresso como resistência ao que é novo); a desorientação do homem após a percepção da novidade vista como uma ameaça, já se destaca no início. Na frase seguinte, a afirmação da falta de ideologia por trás da música eletrônica é também um sintoma da pós-modernidade. Mais um passo e fica clara a posição hedonista: a busca pelo prazer é o primeiro ponto e principal motivador para a reunião dentro das fronteiras da dita tribo.

Essa falta de uma “bandeira” a ser defendida na cena *techno* da cidade aponta para o esvaziamento do sentimento de contestação nos anos seguintes à criação deste gênero musical. Ainda nesse curto trecho, é revelado um desprendimento do cenário de Brasília em relação a cidades como São Paulo e outras, incluindo algumas no exterior. Tal desprendimento é para Lipovetsky, uma conseqüência do crescente processo de democratização das sociedades, processo que possibilita o surgimento de uma nova ótica narcisista²⁰ do indivíduo. “Para responder ao descompromisso e ao recuo cuida-se da imagem. Fala-se mais à paixão do que à razão²¹”.

Narciso eletrônico

Ausência de sentimento de contestação; o hedonismo; o desprendimento dos modelos de outras cenas. Todos esses fatores convergem na figura do novo homem, o narcisista, fruto da sociedade pós-moderna.

“Desafecção pelos grandes sistemas de sentido e hiper-investimento do Eu caminham a par: nos sistemas de ‘rosto humano’ funcionando à força do prazer, bem-estar,

²⁰ O sentimento narcisista surge da “deserção generalizada dos valores e finalidades sociais , implicada pelo processo de personalização” (LIPOVETSKY, 1983. p 50).

²¹ (MAFFESOLI, 1998. p 71)

desestandardização, tudo concorre para a promoção de um individualismo puro, ou, por outras palavras, psi, desembaraçado dos enquadramentos de massa e orientado para a valorização generalizada do sujeito” (LIPOVETSKY, 1983. p 50).

Não há mais limite para a expressão individual. A arte, a dança e a música são exemplos diretos de portas para a personalização e para o nascimento do ser que valoriza, sobretudo, a própria imagem.

O narcisismo se revela através de um imenso universo de formas. Seja através de textos, pensamentos, conversas, estética ou performances. Embutidos no discurso dos integrantes da cena *techno* estão traços claros de valorização do eu – assim como em outras comunidades. A preocupação com a saúde, com o bem estar e com os sentimentos sobrepõe, por vezes, a profissão ou o padrão de vida.

“Me desiludi um pouco do direito no oitavo semestre. Me formei, fiz a prova da ordem e passei, só que eu... é um negocio tão apaixonante, tocar, ver a vibração da galera que eu não consegui levar isso pro direito. Eu sou meio assim, preciso de alguma coisa sacou? Pra me ancorar pra outra. Eu sou assim. Se não tiver uma paixão na qual me ancorar, eu não consigo cumprir meu objetivo. Entendeu? E foi quando o techno se sobrepôs ao direito. O DJ se sobrepôs ao advogado” (DJ Ahmed, em entrevista).

O *DJing* – discotecagem – em si, já é uma expressão narcísica. Um homem, sozinho, por trás de um par de toca-discos e outros aparatos eletrônicos é responsável pela garantia de diversão e bem estar de uma “platéia de estranhos²²” uns para os outros. Esse aspecto da

²² SENNET, 1988.

celebrização do indivíduo é mais um sintoma do narcisismo atual, inserido na cultura da música eletrônica. A cena techno de Brasília em particular, exalta a tendência do super DJ: um super-homem preparado para horas de maratonas musicais, em detrimento do sentimento de amadorismo cultivado no passado, nos primeiros passos da criação da cena na capital. Perdem-se os referenciais amadores e busca-se a técnica, a perfeição no trabalho noturno, seguindo o exemplo de cidades como São Paulo – cena conhecida por seus DJs superestrelas, extremamente técnicos. Perdem-se aspectos de expressão artística e o DJ assume a posição de força motriz do moinho do *techno*: DJ agora é sinônimo de força de trabalho e a discotecagem é considerada uma profissão no meio da música eletrônica. É perceptível que em Brasília, a partir de 1997,

“alguns DJs locais optam por retirar da música o papel principal em seu discurso e se preocupam mais com sua técnica, em fazer mixagens perfeitas. Mais do que serem reconhecidos pelos freqüentadores da festa, queriam ser reconhecidos por outros Djs, isto é, buscavam um reconhecimento profissional” (LOPES, 2002. p 37).

Essa reviravolta marca um divisor de águas na cena da cidade. A partir daí, a técnica nas mixagens surge como um “mecanismo de controle²³”, mas com características típicas do mundo pós-moderno: uma flexibilidade que possibilita a poucos a fuga da regra para também ocupar uma posição de destaque – como acontece com Isn’t e The Six que continuam a rejeitar a mixagem em suas apresentações. As lojas que ofereciam cursos de DJ, geralmente especializadas em *hip hop* – passaram a ter um freqüente movimento de novos jovens, despertados pela vontade de ser um discotecário de música eletrônica.

²³ CHARLES, Sébastien, in O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky, Lipovetsky (2004)

“Lá no Wlöd, você não ouvia uma mixagem, cara. A não ser quando vinha um DJ de fora ou... sabe? Chamava alguém de fora de Brasília. Aí o cara vinha e mixava. Você chegava no Wlöd e não tinha uma mixagem. (...) Aí nego começou a ver o LS2. Só que o LS2, foi aluno do Chocolaty. E ele nega. Ele diz que não, que nunca foi aluno do Chocolaty, mas foi. Porque eu já vi até a ficha de matrícula dele. Isso na ‘DJ School’ cara²⁴” (Alexandre Correa, o DJ Xandy, em entrevista).

Percebe-se na declaração uma reafirmação da perseguição da eficiência, da independência, em relação a interferências externas sobre a intocável figura do homem-música.

Hipernarciso

Ampliando demasiadamente as propriedades do narcisismo, chegamos ao indivíduo que também se posiciona como um elemento da hipermodernidade²⁵ – uma pós-modernidade de dimensões estrondosas. Traz consigo uma preocupação não só com um presente que lhe parece insignificante, mas com a construção de um presente que sirva de alicerce para um futuro sólido e bem sucedido. “A responsabilidade substituiu a utopia festiva, e a gestão, a contestação – tudo se passa como se agora só nos reconhecêssemos na ética e na competitividade, nas regulações sensatas e no sucesso profissional²⁶”.

²⁴ Chocolaty é um dos DJs mais influentes de *hip hop* da capital e já foi professor de vários nomes de destaque da cena eletrônica de Brasília. Gerenciava uma loja, a DJ School, em Taguatinga, onde ministrava os cursos (1996/97).

²⁵ A hipermodernidade é uma evolução da modernidade, segundo Lipovetsky. É uma “sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer”. Essa nova visão defende o nascimento de um ser temerário, em substituição daquele hedonista da pós-modernidade. O novo sujeito é preocupado com o futuro e o gozo (da pós) cede lugar à angústia (da hiper).

²⁶ (LIPOVETSKY, 1983)

Mais uma vez é estabelecido o elo entre as considerações lipovetskianas e as representações da cena *techno* candanga.

“Noite, gente que vive da noite, não tem muito cara. Antes eu encontrava umas figuras que você falava, ‘caralho, riso garantido a noite inteira’. Meu irmão... cara você saía pra uma festa e tinha uma história. Você voltava pra casa e falava ‘caralho, essa noite foi absurda de engraçada e isso aconteceu, fulano’. Você passava mal de rir com aquela coisa e tal e voltava com uma história pra casa. Hoje em dia a cena... ah! O contexto, o contexto tá completamente careta” (DJ Hopper, em entrevista).

O homem da noite é visto no contexto atual como um ser ligado ao presente, mas que ainda não se desliga das incertezas do “futuro próximo”, ou melhor: traz o futuro para o presente. Segundo Jameson, esse fenômeno se caracteriza por uma

“modificação em nossa relação com esses futuros próximos, que não nos causam mais o horror da alteridade e da diferença radical. (...) (Nasce uma) convicção, ainda que aprendida e adquirida gradualmente, de que apenas o presente existe e de que ele é sempre ‘nosso’, (...) uma ruptura historicista radical, na qual nós não somos mais capazes de imaginar qualquer tipo de futuro” (JAMESON, 1997. pp 291-2).

Essa “presentificação do futuro²⁷” pode ser vista principalmente neste meio, o dos DJs, que buscam a construção de uma imagem disciplinada e trabalham na elaboração de um “currículo” apropriado. A preocupação de ser visto no meio musical como um realizador,

²⁷ JAMESON, 1997. p 291

como força produtiva, impulsiona a busca por esse lado responsável, calculista e engajado: um profissional.

“Aqui em Brasília o DJ... não é só chegar na cabine de som e tocar. Ele tem que ter um trabalho de pesquisa muito grande, ter um set variado pra determinadas horas. Trabalhar bem o nome dele, (...) saber trabalhar também fora da cabine de som. O povo pergunta: ‘o Hopper vende mais por que toca muito ou toca muito por que vende mais?’ O fato é que eu toco muito porque eu sei trabalhar fora das pick ups. (...) Ah, o cara precisa trabalhar, ganha a grana dele, ser famoso... quanto mais famoso ele é, mais grana ele tem, mais grana ele ganha. (...) Por exemplo: eu fui chamado pro Axé beats, né? Olha o nome: ‘Axé Beats’. As pessoas quando viram meu nome nesse negócio disseram ‘caralho! Vai tocar nesse negócio de axé?’ (...) Eu tive a preocupação, quando o cara me falou, de dizer ‘olha só cara, me coloca em dois dias. Eu não quero tocar junto com os caras do axé’. (...) Porque eu toco na sexta e sábado, porque eu quero evitar de um ‘Zé Mané’ chegar pra mim e falar pra mim que eu toquei com Ivete Sangalo e com não sei quem mais...” (Idem).

De fato, Hopper é um dos poucos DJs em Brasília que cobre suas despesas a partir música eletrônica e tem a discotecagem como profissão principal. Na cena *techno*, a maioria dos DJs tem uma outra fonte de renda para garantir o sustento. Mas mesmo o discurso do “estilo de vida” e a biografia criada a partir das ações tomadas diante de determinadas situações, são também marcas da presença do pensamento pós-moderno. Para Giddens,

“Na ordem pós-tradicional da modernidade, e contra o pano de fundo de novas formas de experiência mediada, a auto-identidade se torna um empreendimento

reflexivamente organizado. O projeto reflexivo do eu, que consiste em manter narrativas biográficas coerentes, embora continuamente revisadas, tem lugar no contexto de múltipla escolha filtrada por sistemas abstratos” (GIDDENS, 2002. p 12).

A construção da auto-identidade é vista como o resultado da perda das tradições, e, conseqüentemente, da escolha por um estilo de vida. Mas esse novo indivíduo, que escreve a própria história e muda seu modo de vida de acordo com as possibilidades que lhe são oferecidas não é um ser desregrado. Sim, se personaliza e se retrai em si, contudo não abre mão de se informar, administrar a si próprio, prever e se reciclar²⁸.

²⁸ LIPOVETSKY, 1983. p 103

4 – Contexto local

A cultura do *techno* e a cena

Antes de voltar a essa cena singular e, simultaneamente, estandardizada, é necessário esclarecer a conceituação de cultura que utilizaremos aqui: o ponto de partida é a concepção de Clifford Geertz e sua interpretação. Para este, cultura

“denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam, e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida²⁹” (GEERTZ, 1989. p 103).

Durante as entrevistas foi perceptível uma associação imediata do conceito de cultura a uma outra noção bem presente no dia-a-dia dos entrevistados: “cena”. Quase todos vinculam a idéia de cena à cultura e nenhum teve facilidade em conseguir verbalizar e traduzir o significado. A resposta à pergunta “o que é cena?”, ou foi trazida por meio de analogias, ou o conceito foi recusado e desqualificado para o contexto de Brasília.

“Cena pra mim é uma fidelização entre publico e estilo, independente do que for... musica, teatro, cinema. Sabe? Uma cena, uma cultura de alguma coisa, as pessoas cultuam, vão fidelizando, aquilo lá e vai crescendo. E aquela pessoa que é fiel acaba

²⁹ É necessário esclarecer que Geertz trabalha com o conceito de cultura que invoca uma amplidão de significados bem maior que os de cena. Cabe ressaltar que a acepção do autor é utilizada aqui através do estabelecimento de um paralelo entre os conceitos, reconhecendo que trataremos cena como uma ‘microcultura’, isto é, uma cultura em miniatura.

levando outra que também não conhece e aquela outra vai e às vezes não conhece. Essa pessoa vai e fica” (DJ Xandy, em entrevista).

Outros DJs também fizeram essa associação. Ahmed vê a cidade de Brasília, em si, como uma cena eletrônica. “Pra mim, Brasília tinha que ser a cidade do techno. Do techno não, mentira. Da música eletrônica. A cena é o conjunto da cultura eletrônica. São os DJs, eles fazem a cena”.

Hopper se mostrou avesso ao uso do termo “cena”, para Brasília. Durante a entrevista, o DJ discorreu exaustivamente sobre as razões que o levam a crer que na capital, cena não passa de uma palavra utilizada para substituir o termo “contexto”:

“Cara, cena existe lá em São Paulo. Cena é um bando de fanáticos e tal. (...) O cara acha que faz parte desse contexto, na verdade ele se sente bem naquele meio. Ai ele acha que faz parte daquele contexto. ‘A música que eu amo, as pessoas são as que eu amo, elas são minhas amigas, elas que eu gosto, é no meio delas que eu ando, é no meio delas que eu me divirto. Então eu faço parte dessa cena’. Na verdade ela faz parte desse contexto. Em São Paulo existe a cena. É o contexto de onde você está inserido. (...) Na verdade eu faço parte do contexto disso, meus amigos pertencem a isso, então aqui em Brasília não existe muito isso, as pessoas são completamente ecléticas. Você mesmo, pode ser visto no meio do drum’n bass e numa festa de techno. A que cena você pertence? Não pertence a cena nenhuma, você simplesmente tá num contexto num dia e em outro contexto no outro. Simplesmente isso” (DJ Hopper, em entrevista).

É importante esclarecer a definição de território – ou territorialidade – para compreender essa interpretação de Hopper.

“Espaços físicos (...) (nos quais) (...) relações sócio-culturais (...) desenvolvem um ethos específico, uma subjetividade e estética singulares, um estilo de vida social multifacetado. Os valores estéticos e morais são vivenciados (...) valendo-se por si mesmos e tendo a força de uma cultura afirmativa desenvolvida por meio de uma sociabilidade inscrita nos espaços centrais do cotidiano urbano” (BITTENCOURT JUNIOR, 1996).

O território do techno se estabelece dessa forma. “Ele opera por contrastividade estética e social em relação aos segmentos” não-techno “da população civil, singularizada pelos sinais diacríticos (outsiders) tomados junto ao acervo comum da” música techno “ou ao que se compreende por cultura” do techno atual. “Existem vários grupos, com os quais” o techno constrói “de uma maneira variada a identidade social ligada” aos seus costumes. “Evidencia-se, portanto, a não-substantividade da identidade no sentido de uma imagem cristalizada do” tecneiro “por intermédio da história, das tradições e das narrativas mítico-religiosas” (Ibidem). Essa construção, baseada na estética e em um comportamento idealizado delimita as fronteiras do meio.

O que pode ser obtido através das declarações é que os integrantes do dito movimento *techno* de Brasília, não conseguem verbalizar o conceito de cena de forma concisa e as idéias aparentemente se confundem. Partindo das exposições dos seguidores do som eletrônico, assumiremos a noção de cena que mais se assemelha aos conceitos expostos pelos entrevistados, a partir da definição de Cláudio M. Duarte³⁰:

³⁰ Cláudio M. é jornalista e colunista do jornal A Tarde (Salvador) e mestrando em cibercultura pela UFBA.

“Cena é uma comunidade. Só há cena quando há visibilidade, quando o produto (o punk rock, por exemplo) aparece, alimentado pelos consumidores dessa cena (o povo punk). Mas a cena exige também um local onde as coisas acontecem. Cena é a existência de um grupo (unidade social) que elege um local (unidade geográfica). A cena é a efervescência (sic) contínua de uma cultura específica. (...) É o povo se reunindo sempre em torno de algo, num ‘point’. (...) Não há grupo cultural sem a existência da produção, da circulação e do consumo de uma cultura bem específica que faça a cena existir. A produção se refere aos produtos materiais (cd, livros, vinis, roupas/moda) e de bens simbólicos (idéias, arte). (...) A circulação são os caminhos por onde essa arte tenta encontrar seus públicos: mídias alternativas, como sites, listas e fanzines, flyers, as lojas, os bares, as festas, os shows. E, por último, para existir o consumo é preciso que exista uma comunidade, um público que consuma os produtos”.

Uma das especificidades do contexto da música eletrônica em Brasília, é a falta de um *club*³¹: um clube ou casa noturna que sirva de quartel-general – ou ‘point’ – para os freqüentadores. Um ponto fixo onde, certamente, acontecerá uma festa toda semana, a exemplo das cenas de outros lugares. Alguns atribuem a ausência das “casas” à “má administração” dos clubes que já existiram, outros à efemeridade e o ecletismo do público da cidade.

³¹ Boate é um lugar onde se toca música eletrônica comercial. *Club* é um lugar onde toca música eletrônica *underground* (Hopper, 2005, em debate realizado no UniCEUB, em Brasília).

Cena como edificação religiosa

A idealização desse cenário é vista como um “trabalho árduo”, pelos entrevistados. Constatase na tessitura do discurso, uma forte ligação emocional com o juízo de “construção de uma cena fiel”. Como na declaração de Ricardo Villela, conhecido na cidade como Ricco:

“techno não é uma música, é um estilo de vida. É uma atitude, um comportamento que você vai incorporando sutilmente – pelo menos aconteceu comigo assim – você vai se envolvendo, ouvindo, vendo, sentindo e com o passar do tempo você está vivendo full time isso e você quer mostrar isso pras pessoas que estão ao seu redor. Disseminar a informação, espalhar a palavra” (DJ Ricco, em entrevista).

O excesso de demonstrações sentimentais edifica uma narrativa excessivamente passional e a retórica fica, invariavelmente, associada a uma oração, a um diálogo religioso. Para esclarecer melhor a linha de pensamento, Geertz traz uma noção que desvenda a escolha das palavras do DJ:

“Na crença e na prática religiosa, o ethos de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem-arrumado para acomodar tal tipo de vida” (GEERTZ, 1989. p 104).

Essa idéia de “espalhar a palavra”, é vista como uma forma de “fidelizar” um público, arrebanhar pessoas para a “causa” da música eletrônica. Mas assim como no discurso religioso atual, há uma controvérsia inegável: a da “criação e anulação dos estranhos³²”. Essas pessoas são aquelas que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo em questão. (...) Eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas³³”. Em resumo: essa religiosidade persegue a criação de “fiéis”, mas não é democrática a ponto de aceitar qualquer um.

Evitando os estranhos (ou criação das fronteiras)

A rejeição de quem é julgado como alheio à cena não é uma unanimidade, mas surge com força nas declarações de alguns membros do grupo. Clareando especificamente, o *techno* está aberto a quase todos, com exceção do público do *trance*³⁴, do axé, do pagode, os *playboys*, os “malas” e alguns outros. A percepção tida acerca desses públicos é uma visão controversa e questionável. Parte da cena vê esses elementos como pessoas incapazes de entrar no mundo da música eletrônica *underground* e inábeis de se firmarem como ovelhas fiéis.

No caso específico de Hopper, é estabelecido um verdadeiro paradoxo entre o público do *trance* e o do *techno*. Para o DJ, a crescente onda *trance* que se estabelece na cidade, nada mais é que moda e há nos ditos do grupo uma grande expressão de hipocrisia.

³² (BAUMAN, 1998. p 27)

³³ (Ibidem)

³⁴ O *trance* é um subgênero originado a partir da aceleração de batidas de *techno* e a união a elementos da *house music* – como vocais e melodias. Essa vertente é vista como a mais acessível das quatro principais do *underground* (*trance*, *techno*, *house*, *drum'n bass*). A palavra *trance* significa ‘transe’. Em Brasília a cultura em torno desse subgênero extrapola os limites do *underground*, atraindo um grande público, mais eclético e de maior poder aquisitivo. As festas são feitas em lugares afastados e buscam uma temática de harmonia entre música, valores místicos e natureza.

“O som mais sintético da música eletrônica é o trance. (...) E a pessoa acha que tá ligada em natureza e fazem raves no meio do mato. E as pessoas não se tocam de que as raves têm um som absurdamente alto e que espanta todos os animais daquela área e os animais não voltam praquela lugar. Isso é estudo comprovado, os animais ficam perturbados com aquilo e nunca mais voltam. Ou seja, que porra de amor é esse pela natureza brother, se tu tá espantando os pobres dos animais do lugar? Tipo, é muita hipocrisia mesmo. Os caras deixam uma sujeira absurda por onde passam, destroem tudo, isso não existe. É uma falsa idéia de liberdade, de natureza que se passa depois disso. Se techno fosse assim também eu seria contra o techno.” (DJ Hopper, em entrevista).

A fala do DJ reforça a criação dos diacríticos que provocam o surgimento desses indivíduos indesejados no grupo, no caso os tranceiros³⁵.

Pode-se compreender que a cena *techno* tem a figura do estranho num outro gênero de música eletrônica – derivado inclusive do próprio *techno* – e em outros públicos. Para Bauman, os estranhos são aqueles que não se encaixam aos mesmos padrões cognitivos, morais ou mesmo estéticos de um determinado grupo. Esses estrangeiros são responsabilizados pela desconstrução da “pureza” do meio. “Varrer o assoalho e estigmatizar os traidores ou expulsar os estranhos parecem provir do mesmo motivo de preservação da ordem, de tornar ou conservar o ambiente compreensível e propício à ação sensata³⁶”.

Essa busca da harmonia pura, da purificação do ambiente, é uma das necessidades principais encontradas na cultura da música eletrônica. Os vestígios da ideologia do PLUR³⁷, surgida no começo da divulgação mundial desse tipo de som, desaparecem e os ambientes

³⁵ Assim como se convencionou a denominação de “roqueiro” para alguém ligado à cena do *rock*, convencionaram-se na música eletrônica os tratamentos “tranceiro”, “techneiro” e “houseiro”.

³⁶ (BAUMAN, 1998. p 16)

³⁷ *Peace, Love, Unity and Respect*, isto é, Paz, amor, unidade e respeito.

agora são segmentados e direcionados a um público cada vez mais restrito. Talvez, a obediência a alguns símbolos e padrões possibilite a entrada – despercebida – de um novo aspirante a membro do grupo.

“Para os novos, mais do que ‘ser diferente’, a roupa e a maneira de se portar em uma festa são fatores importantes em seu processo de socialização e aceitação pelos demais integrantes. Mesmo que não entendam muito da música, podem relacionar-se com os demais por saberem o que usar e como dançar e se portar nas festas” (LOPES, 2002. p 30).

É perceptível essa possibilidade de fabricação do indivíduo considerado ideal, ou pelo menos, da elaboração de uma imagem que confunda os mecanismos de controle do grupo, também sob a interpretação de Sennet:

“Para que um forasteiro desperte confiança, tem que penetrar uma barreira, fazendo-se verossímil nos termos habituais e usuais aos que estão do lado de dentro. (...) uma das soluções consiste em as pessoas criarem, tomarem emprestado ou imitarem comportamentos que todos concordem em tratar como ‘adequados’ e ‘verossímeis’ em seus contatos” (SENNET, 1988. p 70).

A utopia da não-promiscuidade entre os integrantes de grupos diferentes é uma das grandes contradições da cena estudada. Espera-se que apenas os fiéis, *insiders*³⁸ por natureza, estejam no meio.

³⁸ Subst.: pessoa aceita como membro de um grupo por possuir conhecimento especial ou secreto, ou por influências (*Cambridge Dictionaries*).

Como cenário diversificado, existem também pessoas que refletem e julgam através de uma ótica distinta, baseada na tolerância. Mas mesmo essa visão soa como uma saída para possibilitar a entrada de novos membros com o objetivo de, no final das contas, convertê-los em insiders, em membros fiéis da congregação do *techno*. Essa procura por novos membros para o grupo desperta atenção para uma possível tentativa de massificação. Já não é mais suficiente a existência de um grupo pequeno, é preciso expandir, crescer e agregar mais seguidores:

“Por isso as festas são pequenas. Falta um pouquinho democratização, do cara falar: ‘o cara é tranceiro, mas ele curte techno. Ele tá no techno, ele vai ser uma ovelhinha pro meu rebanho. Ele vai dançar aqui, ele vai ser feliz com a gente. Então vamo pegar ele?’ Vamo!!! Sacou? Isso falta. Não, neguinho pega um cara que entende tudo de techno... a galera quer um cara que entende de techno já, pra ele se inserir... (...) O cara não sabe de porra nenhuma, ele gosta da batida, grave, que entra. Ele gosta disso. (...) Se ele ouvir isso dez vezes ele vai procurar na Internet quem é o filho da puta que fez a música! (...) Eu acho isso importantíssimo. Ninguém nasce gostando de techno. Ninguém. Existe preconceito pesado” (DJ Ahmed, em entrevista).

Para falarmos da noção de democratização da cena, é necessário estabelecer um contra-senso entre dois termos muito utilizados pelo grupo: *underground* e *mainstream*³⁹. O primeiro está ligado a uma cultura alternativa, diferente da de massa, por vezes chocante. Ao conceito de expressões artísticas originais e não industrializadas. A noção do segundo termo pode ser associada a manifestações culturais comuns, padronizadas. Um bom exemplo para

³⁹ Subst.: modo de vida ou conjunto de crenças aceito pela maioria das pessoas (*Cambridge Dictionaries*).

ilustrar o *mainstream* é a cultura de massa: acessível, disponível e difundida para todos (aqueles que a aceitarem).

Os dois conceitos se contrapõem e florescem mais contradições diante do raciocínio exposto pelos DJs:

“Você tem que divulgar o que você acredita, entende? Você acha que é um som que te faz bem, que te completa, que te dá satisfação ao ouvir e você quer transmitir isso pras pessoas que estão ao seu redor e fazer com que seja assimilado por elas. (...) Fazer com que isso se torne massivo, sem ser uma coisa mainstream. Acho que é por aí. Algo que você vive e quer espalhar” (DJ Ricco, em entrevista).

Como fazer uma ligação do *underground* com o massivo, sem chegar ao *mainstream*? A forma de expressão do DJ demonstra uma intenção de crescimento, mas de forma comedida, calculada, fugindo de uma popularização em larga escala. Essa racionalização evidencia a busca por estar em dois pólos diversos, simultaneamente. Para André Costa – ou Isn’t – essa distinção já é escassa – há uma quebra de fronteiras entre o *underground* e o *pop* – visto como *mainstream* por alguns dos entrevistados – e já não se preserva tanta distância entre os dois conceitos:

“Pouco, muito pouco do que emerge do mundo da música eletrônica hoje em dia, seja no tocante a suas formas mais comerciais, seja no que diz respeito a suas expressões mais refinadas e experimentais, pode escapar de ser classificado como pop. A ‘presença humana’ no pop, na estrutura das canções, da voz à letra, das melodias aos ritmos, todos passam por algum tipo de tratamento ou formatação eletrônica. O pop se apropria das descobertas técnicas da música eletrônica, e essa, por sua vez, se

utiliza dos vocais, das ironias, dos humores e dos afetos daquele para se ‘humanizar um pouco mais’” (COSTA, 2003. p 2).

Tornamos ao “sonho da pureza” de Bauman, agora afetando a identificação da música. Derrubam-se as paredes e escorre pelo ralo a “visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro⁴⁰”. Para os *insiders*, a música eletrônica conhecida por eles deve estar restrita a um submundo perfeito, sem se figurar associada ao *pop*.

Entramos num grande *loop* que remete novamente à contestação, à liberdade, ao idealismo das idéias propagadas pela cultura das minorias do underground brasileiro.

“Aqui em Brasília, música eletrônica, no underground, é onde você poder ser você mesmo, tendo sua opção sexual. Você é respeitado. Porque ninguém tá nem aí se você é gay, hetero, o diabo que você for... (...) Nesse meio underground de música eletrônica, que não é o do trance, porque o do trance é o preconceituoso, você pode ser o que quiser sim. Pelo menos no meio do techno, do electro e da house, do underground você pode ser. E é exatamente esse público que convive bem. (...) você tem que aceitar as pessoas como elas são. Elas são ou feias, ou gordas, ou magras, o que elas forem. Isso não interfere em nada⁴¹” (DJ Hopper, em entrevista).

⁴⁰ (BAUMAN, 1988. p 14)

⁴¹ A questão da homoafetividade não será problematizada nessa pesquisa. Dentro da cena *techno*, o público GLBTT divide as pistas com quem não se insere nesse contexto de forma aparentemente pacífica e tolerante. A questão já é discutida em um contexto mais amplo e não será diretamente abordada aqui.

O ideal da cena engajada, focada na música e na diversão, saudável, vivida por pessoas sem preconceitos, livres, parece não passar de um sonho longínquo. Mas a distância desse objetivo não desmotiva os mais românticos.

A fascinação pelo *underground*, visível nas primeiras festas, continua presente no cenário de Brasília. É só observar os lugares onde acontecem os eventos: as galerias subterrâneas do Conic, casas afastadas no Park Way, chácaras escondidas no lago sul, todos locais já escolhidos para diferenciar, seja o público ou o ambiente. Busca-se a acepção, o ar de ilegalidade, a clandestinidade, aquela criada e cultivada nos primeiros anos da cultura *rave*. Festas em locais afastados, longe dos pontos centrais da cidade, onde aqueles que ousam chegar, buscam mesmo estar em contato com essa cultura do subterrâneo. Os DJs e disseminadores associam sua imagem à de artistas *avant garde*, vanguardistas. A cultura continua construída em torno do labor árduo, para arrebanhar mais e mais ovelhas. Trabalhar para a cena é, para os envolvidos, uma profissão de fé.

Entretanto, há um lado inverso nessa fé. As argumentações da devoção podem ser vistas por um prisma que denota uma outra forma de pensamento: ao se buscar a fidelização, a cena eletrônica traz pontos em comum com a oratória da publicidade: a venda de uma idéia de “cliente” fiel, assíduo, ou seja, um consumidor leal. Esse consumidor surge dentro da oscilação entre o fundamentalismo estético, romântico, *underground* e o mercado voraz que requer a profissionalização e ampliação da cena; ambas são expressões de uma estratégia de poder, exercidas pelas forças produtivas.

5 – Ser (e) “style”

Galáxia do consumo

“Consumo é desenfreado, cara. Você vê neguinho vendendo a torto e a direito, sacou? (...) O pessoal fez um marketing muito grande em cima das marcas mais famosas assim. Mais alternativas né, que eles chamam de ‘alternativas’, não sei porquê... Pra mim é modismo mas eu respeito. Se a pessoa gosta de se vestir daquele jeito eu respeito. Acho modismo é o consumo desenfreado por qualquer pessoa” (DJ Ahmed, em entrevista).

Não é à toa que a questão do consumo se tornou traço significativo na cena de música eletrônica de Brasília, desde o começo da década. As festas cresceram e um mercado, um filão cheio de novas alternativas surgiu com vigor e presteza. Esses eventos começaram a movimentar uma quantidade descomunal de pessoas, na maioria jovens – frutos da pós-modernidade, consumistas, hedonistas –, para a “exaltação da música”.

É consenso entre os DJs que a música é apenas um complemento nessas celebrações, sejam, das “mini” às “mega”. O público reunido se divide em público engajado, que é minoria, e o grupo chamado de “galera festeira”, que não tem compromisso nenhum com os eventos, nem com os responsáveis pela manutenção da comunidade do *techno*. São pessoas à procura da efemeridade, da dança que movimenta os corpos, do bem estar. E esse “se sentir bem” é o motivador principal da busca pelo consumo. Conforme Ricco, existem aqueles que procuram “andar com aquela roupinha apertadinha, aquela calça da moda ou tênis da moda”, ou seja, não sabem consumir. Claro, os *insiders*, engajados, também não escapam da

denominação de consumidores, mas são vistos pelos discotecários como pessoas mais abertas, mais comedidas, quando o assunto é hiperconsumo. Roupas, drogas, *piercings*, CDs, discos, tecnologia.

Segundo os entrevistados, compra-se para duas finalidades a saber: prazer pessoal e ostentação. É estabelecida uma dicotomia: *style* X ostentatório. A coexistência dessas duas motivações vai de encontro a idéia de Lipovetsky, exposta por Charles quando se refere a noção de que o hiperconsumo “se dispõe em função de fins e de critérios individuais e segundo uma lógica emotiva e hedonista que faz que cada um consuma antes de tudo para sentir prazer, mais que para rivalizar com outrem⁴²”.

“Mesmo não sendo o motivo maior para motivação daqueles presentes na festa, uma coisa é fato, sem música não há festa” (LOPES, 2002. p 49), isto é, ainda consome-se música a cada festa, a cada DJ que passa pelas *pick ups*. A dança move o corpo hedonista, é a saciação da sede de expressão do Eu na pista de dança.

As drogas surgem como um filão em queda, na cena *techno*. De fato, o *trance* é muito mais visto pela ótica tradicionalista da associação das drogas à música eletrônica. “Tradicionalista” – e até ingênua – por relacionar mais vezes esse meio ao consumo de entorpecentes que qualquer outro que traga características semelhantes e possibilite essa prática. Para Ricco, a associação do ecstasy à cena de música eletrônica acontece

“porque na época da acid house⁴³ lá na Europa, foi a época que surgiu o ácido, MDMA, todas essas substancias que compõem essa droga. Então as festas de música eletrônica eram ilegais na Europa e o público agia como todo adolescente, todo jovem quer fazer: ser contraventor, fazer coisas erradas. Eles iam fazer suas festas ilegais,

⁴² CHARLES, Sébastien. O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004. p.25-6.

⁴³ Subgênero da *house*.

usavam as drogas ilegais e como a música eletrônica surgiu mais ou menos na mesma época ficou uma coisa associada à outra” (DJ Ricco, em entrevista).

A idéia da redução do consumo de drogas no *techno* fica mais clara através de uma declaração:

“Onde tá a loucura tá no trance, ou seja, o trance vai ficar apinhado de louco e deve tar bem mais divertido que os outros contextos atualmente, porque sinceramente, nunca vi uma época que o contexto estivesse tão careta. Ninguém tá usando nada, tou chocado! Deve ser porque prenderam os caras... Os fornecedores... Prenderam os caras, que sacanagem...[risos] prejudicou muito a coisa do techno também⁴⁴”. (DJ Hopper, em entrevista).

As opiniões não chegam a um consenso. Ricco defende o meio termo:

“A questão das drogas não tem esse reflexo que teve no Sudeste, por exemplo. Quando chegou todo mundo ia para os clubs se drogar até dizer chega e ia com pretexto pra se drogar. (...) Aqui em Brasília tem muita gente que vai pela música, pelo som, pela diversão e pelo bem estar de estar ali dançando, curtindo e não especificamente pela droga. Volto a dizer: tem, mas não tanto” (DJ Ricco, em entrevista).

⁴⁴ Referência do DJ à prisão de uma quadrilha de traficantes de *ecstasy* em fevereiro deste ano, através da operação chamada “Conexão Holanda”. Conforme a assessoria de imprensa da Polícia Civil do DF, “seis membros do bando, todos da classe média alta de Brasília, foram presos”.

Xandy vê de outra forma, mais radical. Quando questionado acerca do consumo de drogas na cena, respondeu sem pestanejar que “é forte. Mas não acho forte só porque é *techno* não cara. Acho geral... qualquer evento de musica eletrônica acho forte”.

Não há como mensurar esse consumo na cidade. Quem consome, nem sempre assume em público e os DJs, como agentes da cena, obviamente não pretendem expor uma imagem demasiadamente negativa. Mas não é esse o produto mais destacado dentro da cena.

O consumo de vestimentas é um dos principais nichos onde se reforçam violentamente alguns traços da pós-modernidade. A busca pela sensualidade, pela sedução associada à idéia do “bem vestir” revela um espaço aberto à oferta de novas modas e tendências. E a sedução, se legitima reciprocamente através do consumo.

“Na verdade as pessoas querem estar apresentáveis, bonitas e tal. Elas saem pra noite dentro desse contexto sexual. (...) Dentro dessa coisa de underground tem muito essa coisa de ‘ah, eu vou pra noite, vou ouvir boa música, vou ouvir meu DJ favorito, e vou pegar uma garota, ou um rapaz e tal, vou me dar bem na noite’. Existe esse contexto não só na música eletrônica. (...) Ela se veste de pavão né? (...) Ah, o pavão abre todas aquelas penas pra noite. Pra conquistar a fêmea. Então na verdade... a fêmea faz aquilo pra conquistar outra fêmea ou outro macho. O macho faz aquilo pra conquistar outro macho ou outra fêmea. Então acho que isso existe em qualquer coisa, em qualquer contexto. Existe um consumo de marcas, de roupas de certos acessórios, que são pra te deixar melhor, mais apresentável pra você ser melhor visto. Pelo parceiro que você quer” (DJ Hopper, em entrevista).

Essa relação sedução-consumo é vista por Lipovetsky como inteiramente pertinente e mesmo que não o dissesse diretamente, poderíamos notar esta idéia claramente apenas através

do uso de termos como “*self-service* libidinal” (LIPOVETSKY, 1983. p 29). O corpo e as pessoas tornam-se bens de consumo. Ora, se Costa afirma que a maioria das manifestações do som eletrônico não escapa à classificação de *pop*, assumimos seu pensamento acerca desse, para confirmar mais semelhanças àquele. Então podemos inferir que a música eletrônica, “por ter conexões evidentes com o prazer, com o consumo e com o entretenimento, é um campo dos mais prolíferos no tocante à experimentação e ao cruzamento de todo tipo de subjetividade” (COSTA, 2003. p 5).

Mas não apenas nos grandes eventos é visível essa ânsia por consumir. Nas pequenas festas, ou melhor falando, nas festas *underground* a moda também marca presença, afinal, a imagem *fashion* é ostentada por grande parte do grupo, como confirma Ricco:

“Acho que pelo fato de ter um som que tem várias pessoas envolvidas com moda, eles têm uma idéia diferente. Não tem muito daquele lance de você pegar e fazer uma roupa que custa mil reais para ir pra uma balada. É outro esquema: você pega uma roupa de brechó, combina com uma peça mais legal e pronto: já está composto um stylish para você ir pra balada legal” (DJ Ricco, em entrevista).

Esse “*stylish*” é produzido para marcar uma diferença, ainda que essa distinção praticamente não exista, considerando que a mesma atitude é comum à maioria dos outros integrantes do grupo. Um visual, a fabricação da imagem visível do narciso pós-moderno, que impressiona ao chegar, que suscita comentários, que seduz e reafirma-se diante de outros. Mas por que se fala tanto de “*style*” – ou estilo – ao invés de assumir o simples conceito de moda?

Estilo versus moda

Começamos essa distinção por meio do conceito exposto por Abramo, que define estilo como:

“um conjunto de traços que caracterizam uma forma de expressão. (...) pressupõe (m) a criação consciente (através de uma eleição intencional) de um conjunto de traços com um princípio de ordenação, na qual existe a intenção de diferenciação em relação a outros artefatos. (...) assume uma forma expressiva de uma identidade e uma posição no mundo diferenciada do padrão dominante” (ABRAMO, 1994. p 87).

Esclarecendo assim, podemos afirmar que na cena *techno*, o estilo é o principal elemento, ainda que caminhe paralelo à moda, que é uma

“cópia de um conjunto de traços que têm uma conotação já dada especificamente, e não envolvem um processo de criação e identificação com questões e atuações de um grupo social. (...) à medida em que os elementos que compõem o estilo vão se difundindo para além das experiências e atuações dos grupos, o significado neles contido vai-se diluindo e perdendo o caráter simbólico expressivo” (Ibidem. p 89).

A aproximação entre os dois conceitos se dá porque “desde os anos 50, o mercado mantém uma atenção especial voltada para os acontecimentos desenvolvidos por tais grupos buscando captar novas criações para oferecê-las como símbolos de identidade juvenil” (Ibidem). Simplificando, o estilo dita o que virá a ser moda depois, ou, conforme acredita o DJ Hopper, “o *underground*, dita muito do que vai ser *mainstream* depois”.

A partir das comparações entre as acepções dos termos, é possível notar que o movimento *techno* levanta uma bandeira de estilo para defender uma posição de vanguarda, a neofilia⁴⁵ em si. Partindo desse princípio entramos novamente num *loop* infinito: a vanguarda, o *underground*, vira moda; é consumido pela massa, também hedonista como a tribo *techno*; essa busca continua com a posição *avant-garde* e cria novas idéias; a moda dá a volta e se apropria novamente.

Identidade em jogo

A noção de Castells entende “por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda em conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o (s) qual (is) prevalece (m) sobre outras fontes de significado⁴⁶”. Partindo dessa idéia, não é difícil concluir que “toda e qualquer identidade é construída⁴⁷”. Os pensamentos e ideologias que surgem no decorrer da vida fazem com que o homem esteja em constante modificação. Por isso se diz que a “essência do individualismo é mesmo o paradoxo⁴⁸”, pois o

“sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos

⁴⁵ LIPOVETSKY, 2004. p 60.

⁴⁶ CASTELLS, 1999. p 22.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ CHARLES. In: LIPOVETSKY, 2004. p 21.

uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2001. p 13).

Não são raros casos em que os integrantes da cena *techno* assumem essa posição mutável, em constante formação. Nota-se que a música, o estilo e a ideologia adquirida penetram em suas idéias e provocam mudanças na identidade.

“Techno é um estilo de vida. Influencia em tudo o que você faz, em como você age, não é só o que você toca. Se você gosta do techno, ele te induz a agir de forma diferente. Quando eu comecei no techno, eu era menos... eu era pior do que eu sou hoje. Eu era menos paciente, tinha um estilo de vida mais... dava mais valor a coisas diferentes. Eu queria um carro melhor... Hoje eu quero outras coisas também... Eu usava roupas mais coloridas, hoje eu sou mais ‘café’. Gosto de jeans, tênis e camiseta. Antes eu era advogado e o techno me levou a não ser mais advogado, sacou?” (DJ Ahmed, em entrevista).

Assim como o depoimento de Ricco, Ahmed concorda na idealização de um estilo de vida criado a partir de idéias musicais. Essa construção da identidade não é vista apenas no discurso autobiográfico. Há traços dela também na narrativa de outras questões.

“É meio robótico cara. As pessoas tipo... por exemplo, o cara faz uma virada foda no drum’n bass ou nego consegue identificar a musica que ta entrando e já começa a gritar, aquilo ali é empolgante cara, pra qualquer um. Vê se isso acontece na cena de techno? É difícil... nego até vibra com alguma coisa, com alguma gracinha que o DJ

faz, mas não é a mesma coisa. Acho que é porque eu faço comparações entre uma pista e outra...⁴⁹” (DJ Xandy, em entrevista).

Desta maneira, Xandy descreve a visão da cena à qual pertence, a do drum'n bass, e deixa perceptível uma valorização maior até mesmo do público desse meio.

“Tipo, eu não conhecia a palavra carisma, mas eu entendi que o Freddy Mercury era um cara que tinha carisma. Ele sabia comandar uma multidão gigantesca, uma coisa absurda de muita gente. Eu me deparei com um gay, fazendo que todos esquecessem que ele era gay por causa do talento dele. Um país preconceituoso como o Brasil esquecia que um cara daquele era gay pro causa do talento era muito maior que essa coisa de ser gay ou não. Eu lembro do meu pai falando ‘ele é gay. Esse rapaz é gay, que você gosta’. E eu não via problema nenhum. Com dez anos eu pensava que essa era a coisa do cara, e não minha.” (DJ Hopper, em entrevista).

Mesmo em questões distintas fica visível a narração de um mundo individual, subjetivo, construído a partir de sensações e sentimentos. Uma criação humana, cognitiva, e na maioria das vezes, racional.

⁴⁹ Mixagem.

6 – Conclusão

Pós-modernidade em vigor

O que realmente interessa na comunidade da música eletrônica é a conformidade com alguns princípios, ainda que claramente rejeitados. A pós-modernidade de Lipovetsky e Hall, onde o indivíduo persegue constantemente a realização efêmera; a criação da auto-identidade de Giddens, onde é construída a identidade que melhor cabe e toda uma narrativa a respeito de si é criada e defendida, até que seja necessária a sua alteração; a utopia da pureza de Bauman, onde o grupo sonha em ser hígido, perfeito. Todos esses princípios surgem no meio do *techno*, onde a tecnologia parece mesmo ter se infiltrado e criado um enredo de ficção científica.

Essa história se passa num “set” de filmagens específico, o da cena, a comunidade por excelência, onde coexistem todas as formas de expressão possíveis, isto é, aceitas. Alguns ficam de fora desse meio, como desprezados por não possuírem o formato requerido, por serem desclassificados pelos “diretores” e “produtores” que opinam abertamente e escolhem o “elenco” com o qual querem “filmar”. São, definitivamente, os estranhos.

A música surge como um dos veículos de identificação mais aceitos hoje. Através dela as pessoas se conectam, se conhecem, se relacionam e fazem com que esse som seja um fator motivador de suas vidas. Vivem e criam suas comunidades cultuando a “trilha sonora”, como se vivessem mesmo nesse filme, um longa-metragem de virtualidade, de interação entre pessoas com um objetivo comum.

A prática hedonista é o alvo mais perceptível do grupo. Do hedonismo, abrimos as portas para o consumo, este utilizado como meio para se chegar àquele. Surge a tentativa de

criação de novas idéias a serem vendidas e da eleição de quem pode comprá-las ou não. Como na eleição a qual os brasileiros estão habituados, não há democracia: poucos decidem por muitos, que precisam se encaixar. Ou não. Mas o não, significa abrir mão da posição dentro do grupo. Criam-se os *insiders* e *outsiders*.

O problema de todo esse exercício de poder é a camuflagem do discurso aberto, elaborado num contexto de liberdade e de democracia. Não que esses mecanismos de controle tenham sempre uma retórica planejada. É, sim, racionalizada, mas nem todas as vezes é medida até os extremos. No momento em que a racionalização extrema perde lugar, se infiltra o discurso religioso, crente, apaixonado. Um discurso ateu, mas que é proferido para “arrebanhar”, para convencer, mostrar para o *outsider* que é bom estar no grupo, é bom se sentir nessa grande congregação musical, se enquadrar para participar.

Os pastores, os DJs, criam os fiéis, seu público, que incorpora todos os elementos necessários para a socialização, a vida no grupo. E passam a ser discípulos do *underground*. Rejeitam o *pop* e o *mainstream* e saem em busca da atitude utópica da vanguarda. Primam pelo estilo e abrem mão da moda, porque a idéia do *don't believe the hype* é difundida em todas as direções.

Um, entre muitos

A presença de elementos típicos da pós-modernidade apenas reforça a idéia de que a busca do bem-estar é mais uma reafirmação do individualismo. Mesmo que se reúna como um grupo, os indivíduos não abandonam seus sentimentos de independência, de autogestão, não abrem mão das escolhas, ainda que direcionadas. Vivem no mundo solitário, kraftwerkiano.

Já surgem sinais da hipermodernidade de Lipovetsky, mas pelo menos no meio da música *techno* de Brasília, o indivíduo pós-moderno é ainda o principal personagem dessa história. Ainda não há toda essa preocupação com o futuro, com o bem-estar eterno. É uma vida regada de escolhas passageiras, feitas para o melhor momento: o agora.

A produção de eventos é vista como uma profissão noturna, um segundo emprego, onde o DJ exerce seu labor dentro e fora das festas, onde mostra sua eficiência como trabalhador multitarefa. Aqui, aparece o mundo do consumidor musical, aquele que vai às festas e consome o produto do suor de poucos, preocupados, engajados e, acima de tudo, detentores do poder.

Esse poder não é distante do poder exercido nas sociedades de consumo de massa. Está, assim como na indústria cultural, propagando o discurso de escolhas livres.

O que se percebe?

Fica evidente que o discurso da música eletrônica não está em dissonância com a sociedade de consumo. As estratégias desenvolvidas para espalhar a ideologia da música como principal propósito são, invariavelmente, métodos de convencimento, de arrebanhamento, de conversão, ainda que não intencionais.

Não se pode dizer que todos os panoramas dentro da cena *techno* estão voltados à idéia do consumo, pelo contrário: tanto nos aspectos afetivos, quanto nos relacionais, ainda se preservam os ideais e os costumes da modernidade. As pessoas ainda são emotivas e ainda acreditam na verdade.

Mas os traços românticos, os ideais contestatórios e as expressões artísticas passaram a se resumir em reproduções da indústria, ainda que temporariamente originais. A realização do

sonho tirou suas características poéticas. Tudo é robótico, tecnológico, simétrico, assim como a música que move as engrenagens.

7 – Referências Bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Página Aberta, 1994.

BARRETO, Vicente. **Camus: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 19--.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1998.

BITTENCOURT JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho. A esquina do Zaire: territorialidade negra urbana em Porto Alegre. In: LEITE, Ilka Boaventura. **Negros do sul do Brasil - invisibilidade e territorialidade**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra. 1999.

COSTA, André Gonçalves da. **Da emergência de novas subjetividades no universo pop contemporâneo: as aventuras subjetivas de Björk**. 2003. 173 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

DUARTE, Cláudio Manoel. **Tópicos sobre a cultura da música eletrônica**. Disponível em: < <http://paginas.terra.com.br/arte/pragategno/textoclaudio2.html>>. Acesso em: 22 abr. 2005.

FOCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Lisboa. Relógio d'Água.1983.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Leticia Araújo. **A festa techno em Brasília: a dança compulsiva e a saciação consumista**. 2002. 76 f. Monografia (Graduação em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, José Guilherme C. Tribos urbanas: metáfora ou categoria? **Cadernos de Campo - Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia**. Departamento de Antropologia – FFLCH/USP, São Paulo, v. 2, n. 2, 1992. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/magnani1.html>>. Acesso em: 12 mar. 2005.

MASSAROTO, Ludmila Prado. **Visão multifacetada da cena *techno* em Brasília**. 2005. 65 f. Monografia (Graduação em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

ROCHA, Guilherme Xavier. **Do táctil ao sensorial: expressões contemporâneas e lazer multimeios**. 2004. 68 f. Monografia (Graduação em Arquitetura) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2004.

SENNET, R., **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOFFLER, Alvin. **A Terceira Onda**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

Endereços eletrônicos:

http://www.obsolete.com/120_years/machines/telharmonium/

<http://www.di.fm/edmguide/edmguide.html>

<http://www.eletronicbrasil.com.br/materiasarq.asp?Cod=11>

<http://www.kraftwerk.technopop.com.br>

<http://www.jahsonic.com>

<http://www.pragatecno.com.br>

<http://www.pcdf.df.gov.br/casos.asp>

<http://en.wikipedia.org/>

http://www.tuntistun.com.br/old/noticias/10_anos_de_m_e_em_bsb.htm

<http://www.terra.com.br/istoe/comport/139608.htm>