

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação**

**Noites-Máquinas:
Comunicação e Subjetividade
em Festas *Rave***

Yuji Gushiken

**Rio de Janeiro
2004**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação**

Noites-Máquinas: Comunicação e Subjetividade em Festas *Rave*

Yuji Gushiken

Requisito parcial para obtenção do título de doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), sob orientação da Profa. Dra. Ieda Tucherman.

**Rio de Janeiro
2004**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ieda Tucherman (UFRJ), orientadora

Profa. Dra. Liv Sovik (UFRJ)

Profa. Dra. Maria Isabel Mendes de Almeida (UCAM, PUC-Rio)

Prof. Dr. Henrique Antoun (UFRJ)

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia (UERJ)

Rio de Janeiro, 30 de março de 2004.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	VII
RESUMO	XIX
ABSTRACT	X
CAPÍTULO 1	
HETEROTOPIAS RAVE: OUTROS ESPAÇOS	1
1.1 Movimento	1
1.2 Festas Nômades	5
1.3 Modernidade-Mundo	11
CAPÍTULO 2	
RAVES: HISTÓRIAS NOS INTERSTÍCIOS DA HISTÓRIA	19
2.1 Registros Mínimos	19
2.2 Fábulas Contemporâneas	22
2.3 Sonoridades	26
2.4 Ilícitas	29
2.5 Palavras	32
2.6 Ação Direta	34
2.7 Dons	36
2.8 Outros Cosmos	38
CAPÍTULO 3	
3.1 ENTRE O ACONCHEGO E O TERROR:	
 AMBIGÜIDADES DA NOITE	41
3.1.1 Vida Noturna, Espaços Urbanos	41
3.1.2 Devaneios e Delírios: Topografias	45
3.1.3 Desinstalações	49
3.1.4 Sensorialidades	52
3.2 CASARÃO ANTIGO: ANTROPOFAGIA DE UMA CASA-ONÇA	57
3.2.1 Fachada	57
3.2.2 Corredor	59
3.2.3 Sala	62
3.2.4 Varanda	65
3.2.5 Varanda Perpendicular	66
3.2.6 Quintal	67
3.2.7 Banheiro	68

RESUMO

Noites-Máquinas: Comunicação e Subjetividade em Festas *Rave*

Yuji Gushiken

O trabalho aborda as festas *rave* como fenômeno comunicacional e cultural numa ambiência mais ampla que é a cultura jovem contemporânea. Parte-se da hipótese de que essas festas itinerantes da vida noturna funcionam como dispositivo de contração e dispersão de informações. Do ponto de vista comunicacional, o fenômeno é analisado em seus modos de articulação e desarticulação de linguagens. No plano da cultura, a característica itinerante das festas implica em pensar a relação multidão x espaço como modo de investimento em subjetividade. O objetivo do estudo é mostrar, a partir de *raves*, como especificidades culturais capturam e refazem linguagens nos interstícios de uma certa hegemonia civilizatória. Contemporâneas da Internet, as *raves* permitem perceber que as articulações de linguagem incorporam conceitos como os de nomadismo, hibridização cultural e culturas viajantes. A ênfase é nas relações do indivíduo com estratos sociais e – de forma mais ampla – com estratos ambientais. Entre o humano e o não-humano, estas são relações que evidenciam a produção de uma subjetividade maquínica. O método de investigação inclui uma arqueologia de discursos sobre o fenômeno dessa festa no mundo e, com base na herança etnográfica, cartografias de espaços *rave* na cidade de Cuiabá (Mato Grosso, Brasil). Este estudo, ao alinhar o objeto e suas problematizações teóricas pela abordagem da “comunicação como cultura”, investe no esgarçamento da comunicação como área do saber.

ABSTRACT

Machine-Nights: Communication and Subjectivity in Rave Parties

Yuji Gushiken

This study deals with rave parties as a communicative and cultural phenomenon within a wider context which is that of the contemporary youth culture. The setout point was the hypothesis that these night life itinerant parties work as a trigger for contraction and dispersal of information. As far as the communicational point of view is concerned, the phenomenon is analyzed within its ways of articulating and disarticulating languages. On the culture plane, the nomadic characteristic of these parties implies on the crowd vs. space relationship as a manner of investment in subjectivity. The aim of this study is to show, by means of rave parties, the way cultural specifications capture and modify languages within small gaps of a certain civilizing hegemony. Contemporary to the Internet, rave parties allow us to realize that language joints integrate concepts like the one of nomadism, cultural hybridization and traveling cultures. Emphasis is put on the relationships established between the individual and the social layers and, in a more ample way, the environment. Between the human and the non-human, these are the relationships which offer evidence of the production of machine subjectivity. The research methodology includes a discourse archeology of the phenomenon in the world and, based on the ethnic heritage, the mapping of the rave spaces in the city of Cuiabá (Mato Grosso, Brazil). By lining up objectives and theory problematics through the “communication as culture” approach, the study covers all details of communication as an area of knowledge.

CAPÍTULO 4**4.1 ENTRE O MASSIVO E O MOLECULAR: NOITES MINORITÁRIAS 69**

4.1.1 A Fuga 69

4.1.2 Neotribalismo 72

4.1.3 Ambiências 76

4.1.4 Transfigurações 78

4.1.5 Ruídos 81

**4.2 GALERIA DE ARTE: INVASÃO DOS BÁRBAROS
NO TERRITÓRIO DA CIVILIZAÇÃO**

84

4.2.1 Vazamentos 84

4.2.2 Pista 87

4.2.3 Palco 92

4.2.4 Banheiros 93

4.2.5 Bar de Cima 94

4.2.6 Terraço 96

4.2.7 Galeria de Arte 99

CAPÍTULO 5**5.1 ENTRE O CÉU E A TERRA: TERRITÓRIOS DA MULTIDÃO RAVE 102**

5.1.2 Desidentificações 102

5.1.3 Multidão Performática 105

5.1.4 Divinos e Humanos 107

5.1.5 Territórios 112

5.2 CASARÃO PERDIDO: EPIFANIA DE GENTES E COISAS 118

5.2.1 Modos de Chegar 118

5.2.2 Estrada Torta 120

5.2.3 Galpão 122

5.2.4 Área Livre 123

5.2.5 Galpão 2 127

5.2.6 Casa-Lounge 128

5.2.7 Dark-Room 130

CAPÍTULO 6**PROBLEMATIZAÇÕES TEÓRICAS: RUÍDOS NA COMUNICAÇÃO 132**

6.1 Dispositivos 132

6.2 Impressões de Superfície 135

6.3 Arqueologia Mínima 138

6.4 Trabalho Imaterial: Comunicação 143

CAPÍTULO 7**NOITES-MÁQUINAS 150****CAPÍTULO 8****8.1 CARTOGRAFIAS DO MÉTODO 159**

8.2 Montagens 159

8.3 Objeto	161
CAPÍTULO 9	
CIDADES INVISÍVEIS: CENÁRIO DE FUNDO	169
9.1 Outros Sentidos	169
9.1 Mapas Culturais	172
9.1 Lado Oeste: Contemporaneidades	175
9.1 Luminosidades	180
CAPÍTULO 10	
10.1 ÚLTIMOS PLATÔS	182
10.2 “Lá”	182
10.3 Artifício	184
CAPÍTULO 11	
ANIMAÇÃO DO MUNDO-MÁQUINA	187
BIBLIOGRAFIA	197
Livros	197
Artigos de Periódicos	207
Artigos Não Publicados	207
Artigos de Jornais e Revistas	207
Documentos Eletrônicos	208
Sites de Internet	208
ANEXOS	209

AGRADECIMENTOS

A Ieda Tucherman, orientadora deste trabalho, pela generosidade de sua erudição e por nos arrastar para águas intempestivas: lições para a vida.

Aos professores Henrique Antoun (UFRJ), Liv Sovik (UFRJ) e Márcio Gonçalves (UERJ), pela leitura do texto original e pelos apontamentos no processo de qualificação que permitiram dar acabamento ao trabalho.

Aos professores da Escola de Comunicação da UFRJ, pelos muitos cursos que deram suporte teórico à pesquisa, em especial a Muniz Sodré, pelo apoio ao trabalho.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e da Biblioteca da ECO-UFRJ, pela atenção e pelos serviços prestados ao longo do curso.

Foi importante participar do grupo de estudos de alunos de doutorado orientandos da professora Ieda Tucherman na ECO-UFRJ.

A Ludmila Brandão e Maurilia Valdez, pelas leituras no Núcleo de Estudos do Contemporâneo. A Ludmila, devo ainda pelas *casas subjetivas* que agenciam os espaços *rave* deste trabalho.

A Luciane Lucas, minha “quase-professora”, com quem troquei muitas idéias que também incidem neste trabalho. A Cláudia Moreira, pela colaboração na editoração. Ao DJ Bell Mesk, ao promotor Menotti Griggi, ao artista plástico Antônio de Pádua e ao videomaker Nicélio Acácio pelas importantes informações prestadas. A Euro Magalhães, pelos mapas percorridos.

A Isabel Furtado e Silvana/Marcos, pela hospitalidade no Rio de Janeiro.

A Zenske Gushiken, que dos interstícios da memória sorri para o futuro, e à memória de Michiko Gushiken: entre Okinawa e Mato Grosso, ficam aquelas imagens de mangueiras da África, mangas-ritornelo no Brasil, e de festas de okinawanos e suas músicas e danças nas noites-dias de Cuiabá.

Às tias Haruko e Key Uema, por reinventarem a idéia de família, e Helena e Odilon, também sempre presentes. A meus irmãos, primos e sobrinhos pelos afetos e pelas motivações.

E, acima de tudo, a Deus, que é simultaneamente Um e Três, e a Nossa Senhora, pelos confortos do espírito.

Para
uma matilha antiga e especial,
amigos de fé, irmãos camaradas:

Erasmo Carlos, Maria Joaquina,
Rubinho, Edivaldo, João Bosco, Carlos Eduardo/Daniele,
Benedito César, Paulinho, Adelino/Leonice, Sandra.

RESUMO

O trabalho aborda as festas *rave* como fenômeno comunicacional e cultural numa ambiência mais ampla que é a cultura jovem contemporânea. Parte-se da hipótese de que essas festas itinerantes da vida noturna funcionam como dispositivo de contração e dispersão de informações. Do ponto de vista comunicacional, o fenômeno é analisado em seus modos de articulação e desarticulação de linguagens. No plano da cultura, a característica itinerante das festas implica em pensar a relação multidão x espaço como modo de investimento em subjetividade. O objetivo do estudo é mostrar, a partir de *raves*, como especificidades culturais capturam e refazem linguagens nos interstícios de uma certa hegemonia civilizatória. Contemporâneas da Internet, as *raves* permitem perceber que as articulações de linguagem incorporam conceitos como os de nomadismo, hibridização cultural e culturas viajantes. A ênfase é nas relações do indivíduo com estratos sociais e – de forma mais ampla – com estratos ambientais. Entre o humano e o não-humano, estas são relações que evidenciam a produção de uma subjetividade maquínica. O método de investigação inclui uma arqueologia de discursos sobre o fenômeno dessa festa no mundo e, com base na herança etnográfica, cartografias de espaços *rave* na cidade de Cuiabá (Mato Grosso, Brasil). Este estudo, ao alinhar o objeto e suas problematizações teóricas pela abordagem da “comunicação como cultura”, investe no esgarçamento da comunicação como área do saber.

Palavras-chave: comunicação, *rave*, noite, multidão, subjetividade.

ABSTRACT

Machine-Nights: Communication and Subjectivity in Rave Parties

This study deals with rave parties as a communicative and cultural phenomenon within a wider context which is that of the contemporary youth culture. The setout point was the hypothesis that these night life itinerant parties work as a trigger for contraction and dispersal of information. As far as the communicational point of view is concerned, the phenomenon is analyzed within its ways of articulating and disarticulating languages. On the culture plane, the nomadic characteristic of these parties implies on the crowd vs. space relationship as a manner of investment in subjectivity. The aim of this study is to show, by means of rave parties, the way cultural specifications capture and modify languages within small gaps of a certain civilizing hegemony. Contemporary to the Internet, rave parties allow us to realize that language joints integrate concepts like the one of nomadism, cultural hybridization and traveling cultures. Emphasis is put on the relationships established between the individual and the social layers and, in a more ample way, the environment. Between the human and the non-human, these are the relationships which offer evidence of the production of machine subjectivity. The research methodology includes a discourse archeology of the phenomenon in the world and, based on the ethnic heritage, the mapping of the rave spaces in the city of Cuiabá (Mato Grosso, Brazil). By lining up objectives and theory problematics through the “communication as culture” approach, the study covers all details of communication as an area of knowledge.

HETEROTOPIAS RAVE: OUTROS ESPAÇOS

*“Remember:
U can never define rave
or attitudes about rave.
The scene varies from country to country,
state to state and even city to city”.*

(Depoimento de *raver* em lista de discussão na Internet)

MOVIMENTO

“Mas ela se move...”. A frase, que atravessou o tempo da Renascença aos dias de hoje, é atribuída a Galileu Galilei (1564-1642). Trata-se de uma ironia pronunciada pelo célebre pesquisador da Universidade de Pádua, ao retirar diante do Santo Ofício a afirmação de que a Terra é que girava em torno do Sol. Acusado de heresia, Galileu abriu mão de sua posição heliocêntrica, diante da aplicação de possíveis penalidades e sanções. Mas deixou escapar, com a ironia e o riso, a afirmação de que a Terra, sim, se move. Correu a frase e moveu-se também no tempo e no espaço o pensamento do professor italiano.

Antiga que seja, a frase de Galileu é tomada aqui como ponto de partida para se engendrar a hipótese de que o movimento, ao inventar novas geografias e intensidades de fluxos, é uma característica que permeia a cultura contemporânea. Movimento – dos corpos, das multidões, da informação – faz parte de um cenário de fluxos contínuos e caóticos, que na contemporaneidade por vezes não se consegue nomear. Se o movimento de um corpo delineia um espaço, o que a multidão produz historicamente é uma cartografia subjetiva de um espaço historicamente praticado.

A multidão de festa se move na extensão do espaço. É a partir dessa cartografia que se pode pensar nas itinerâncias das festas *rave* como a produção

subjetiva daquilo que Michel Foucault¹ chama de *heterotopias*. Num primeiro momento, as heterotopias pressupõem deixar de lado a idéia de utopia, aquele lugar que existe no arquivo do imaginário mas que nunca se efetiva. Já as heterotopias seriam contrapositionamentos, utopias efetivamente realizadas, que podem ser traduzidas no cotidiano como invenção de espaços habitados e, neste caso, cartografados por festas nômades de uma cultura viajante.

As heterotopias, segundo Foucault, configuram uma forma de contestação simultaneamente mítica e real do espaço. Por esse prisma, que reflete uma certa ambigüidade, uma *rave* implica numa demanda pela invenção de espaços de sociabilidade para além do doméstico (ambiente do trabalho, do lar...). Convém que sejam espaços onde se superpõem, em distintas camadas e cruzamento de fluxos, linguagens da natureza, da cultura e até mesmo do sobrenatural. É o que acontece quando grupos de pessoas, dúzias ou milhares delas, participam de festas em lugares até então impensáveis com cheiro de mofo ou de relva, utilizam recursos tecnológicos para montar paisagens sonoras e invocam DJs-xamãs que lhes dêem senhas de passagem para outros mundos, outros cosmos.

Pode-se dizer que se trata da produção de “outros espaços”, aqueles que atraem e arrastam cada indivíduo participante para fora de si. Interessa-nos mais diretamente o terceiro princípio pelo qual Foucault vai descrever o conceito. Trata-se de perceber, na configuração de uma heterotopia, o poder que ela tem de justapor em um só lugar vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. Talvez as festas *rave* sejam desses espaços que, esgarçando as heranças do imaginário já dado, o atualiza constantemente. Em suas permanências instáveis, essas noites ambulantes aceleram seu próprio esvanecimento e espreitam espaços de raízes excessivamente consolidadas. Essas festas são espaços historicamente praticados na medida em que se trata de um fenômeno que viaja, põe-se em movimento.

A condição espacial de festas, como se pode pensar com Foucault, é ganhar nuances de heterotopias ligadas ao tempo não no que ele tem de mais

¹ Cf. FOUCAULT, Michel. Des Espaces Autres in: *Dits et Écrits*, vol. IV (1980-1988). Gallimard, 1994.

acumulável, ao modo de um grande arquivo muito próprio de uma cultura arquivadora e moderna, mas sim no que ele tem de mais fútil, de mais passageiro, de mais precário. A ocupação de espaços na transitoriedade de festas viajantes conduz a geografias feitas de tendas intermitentes em cidades invisíveis e singulares, criadas e inventadas na medida da demanda. Nessas geografias provisórias, criadas na duração de festas, abole-se o tempo, mas é também o tempo que se encontra².

Assim, para usar termos de Pierre Lévy³, pode-se dizer que enquanto as utopias referem-se a uma questão que permanece no plano do virtual, a heterotopias tornam-se o aspecto de um processo que transita em sentido contrário: do virtual ao atual. Ou seja, as utopias, sendo elas próprias um motivo para acionar o pensamento, pressupõem encontrar a consistência de algo num campo problemático: trata-se menos da busca de uma solução para um problema, e mais foco na descoberta da questão geral à qual esse algo se refere.

Por outro lado, as heterotopias parecem relacionar-se mais diretamente com a idéia de atualização, ou seja, a solução de um dado problema na medida em que esse processo, na performance da linguagem, ganha o estatuto de criação. Trata-se de inventar formas a partir de uma configuração dinâmica de forças. As festas *rave*, portanto, ganham a característica de criação na medida em que se propõem a constituir um território, ainda que por apenas uma noite que talvez se estenda até a manhã ou tarde seguintes. Para tal empreitada, na qual se atualizam as heterotopias *rave*, forjam-se ferramentas capturadas em diferentes estratos, sejam eles materiais e imateriais.

² FOUCAULT, Michel. *Obra Citada*, 1994.

³ O *virtual* não se opõe ao real, mas ao *atual*. “A atualização aparece como solução de um problema, é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades”. Já a virtualização, como movimento inverso da atualização, “consiste uma passagem do atual ao virtual, em uma ‘elevação da potência’ da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação da identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma ‘solução’), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático”. CF. LÉVY, Pierre. *O Que é o Virtual?*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, pgs. 17-18. Tradução de Paulo Neves.

Primeiro: cartografa-se um lugar para atravessar e fazer dele um espaço. Pode ser uma praia deserta, uma galeria de arte, uma chácara no meio do mato, um casarão antigo e já sem função na malha urbana. Segundo⁴: equipamentos de som, parafernália retransmissora e portáteis, intercambiáveis e simplificadas, para transporte e uso nos lugares mais rústicos. Terceiro: tendas desmontáveis, por vezes tecidos de panos, naturais ou sintéticos, para simular ares de oásis em desertos urbanos ou arredores; outras vezes, em vez de tendas rústicas, o que há são armações metálicas, engenhocas da engenharia contemporânea, alocadas na produção de paisagens visuais e sonoras. Quarto: decoração barata, do tipo *one way*, descartável, importada da Ásia, atravessada via Paraguai. Quinto: bares improvisados com insumos mínimos: gelo e bebida (invariavelmente alcoólica). Sexto: quase um mistério, porque nem sempre se dão a ver explicitamente, mas sempre há quem diz participar destas iniciações rituais de consumo: recepção e repasses de trouxinhas que comportam drogas variadas (cocaína, maconha, crack, ecstasy).

Ao contrário do que acontecia com etnógrafos como Bronislaw Malinowski no seu clássico *Argonautas do Pacífico Ocidental*⁵, que viajavam e fincavam residência no espaço sociocultural a ser observado, os papéis entre observador e observado tornam-se menos idealizados e tendem a inverter-se radicalmente nos estudos de campo contemporâneos. A interpretação de James Clifford⁶ sobre a obra de Malinowski vai atentar para uma particularidade da pesquisa de campo: a tenda do etnógrafo como uma espécie de casa móvel que também viaja por geografias exóticas, tornando-se a própria tenda um elemento estranho inserido no ambiente que passa a ser também observado pelos nativos. O pesquisador observa, o mesmo tempo em que é indagado pelos observados.

No caso das festas *rave*, que se espalham mundo afora, os *ravers* viajam em diferentes escalas: entre países, entre cidades e, nas cidades, pela tortuosidade urbana de bairros, avenidas, ruas e outros labirintos. São eles os

⁴ Não necessariamente nessa ordem.

⁵ MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental – Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. Abril Cultural, São Paulo, 1976. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça.

⁶ Cf. CLIFFORD, James. *Itinerários Transculturais*. Gedisa Editorial, Barcelona, 1999, p. 33.

viajantes que montam e ocupam tendas e barracas provisórias, e já não se sabe mais se eles são os observados ou se são eles que observam a paisagem por onde passam. Mas é razoável afirmar que exercem simultaneamente ambos os papéis, o que confere ares ambíguos a esses cenários que se movem.

Ravers são, simultaneamente, coletores de informações e nativos ambulantes. Na condição de viajantes, barganham, trocam e levam *souvenirs* locais, tiram fotografias⁷ e registram imagens em vídeos. Desempenham, portanto, atividades próximas a de comunicadores e etnógrafos. Se a etnografia se resguarda um papel que vai além do mero registro, optando por uma tradição interpretativa, pelo menos a comunicação, nos dias de hoje, parece se aproximar de uma produção popularizada-massificada, já que pelo menos os instrumentos de registro e troca de informações tornam-se cada vez mais disponíveis e de uso comum. *Ravers* Incorporam também a condição ambígua de serem nativos contemporâneos – não aqueles que circulam quando muito num espaço geográfico restrito, mas aqueles que hoje transitam pelas estradas, pelos países e pelas cidades, e tornam-se “objetos” de curiosidade de habitantes locais.

Por sua vez, os habitantes locais tornam-se observadores de culturas viajantes, interpõem-se como aqueles que indagam com olhares, que variam da curiosidade à indiferença, a alteridade que se move e cruza um território já estriado. A contemporaneidade inverte papéis de personagens e revigora a idéia de sujeitos mutantes. Nesse trânsito de gentes e suas culturas se atualiza uma idéia de heterotopia, mais próxima provavelmente de uma linha que se move em direções variadas do que de um ponto fixo no mapa.

FESTAS NÔMADES

As heterotopias, como observa Foucault, são tipologicamente múltiplas. Quando esses “outros espaços” tornam-se não mais que lugares de passagem, o

⁷ Em 2003 surge a notícia de que telefones celulares passam a oferecer a função de máquinas fotográficas.

que entra em cena é uma festa que faz de sua itinerância a tradução cartográfica de uma *cultura viajante* (James Clifford). Na contemporaneidade de fluxos, tais lugares de passagem aproximam-se daquilo que Marc Augé chama de não-lugares⁸, caso do espaço usado historicamente e metodicamente – mas por tempo limitado de uma ou poucas noites. Era bem esta performance *on the road*, sem fixação local, que implicava na imagem pejorativa da ausência de raízes em lugares sem memória e sem história.

Acontece que nos dias de hoje, nestes primórdios do Século XXI, a tecnologia dos transportes e das comunicações parece ter descerrado de vez as fronteiras geográficas mais distantes e, como diz James Clifford⁹, perturbaram as premissas e a idéia de um certo localismo. Não é que se trate de algo absolutamente novo por parte deste fenômeno que não se possa retornar a um antigo, e já tão criticado, difusionismo cultural que a globalização dos mercados e da cultura faz não mais que atualizar.

Mas é preciso perceber algo mais do que um simples difusionismo nos deslocamentos de viagens, porque nas rotas traçadas por essas festas *rave* há um espectro complexo e abarcador, invariavelmente nebuloso mas virtualmente promissor, de experiências humanas. Para saber dessas experiências, seria preciso recorrer a modos de registro, de falas, de memórias mínimas, que vão se compondo nessas cartografias.

Por conta da própria errância é que essas experiências singulares entre viajantes e habitantes locais nem sempre têm duração suficiente para contar suas próprias histórias. O trânsito das *raves*, seja ele virtualmente executado nas teias da Internet ou nas estradas mundo afora, implica perceber que as heterotopias podem ser também de encruzilhada que, no caso, são as heterotopias de fronteiras. O que se pressupõe com a idéia de fronteira são os processos de contaminação, de troca, de espraio cultural subsumidos em cada viagem realizada.

⁸ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus, Campinas, 1994. Tradução de Maria Lúcia Pereira.

⁹ CLIFFORD, James. Obra citada, p. 18.

Sem enfatizar a idéia de deslocamento, James Clifford¹⁰ propõe considerar nem tanto lugares, mas circuitos, as táticas e as práticas cotidianas de residência e viagem: “viagem em residência”, “residência em viagem”. Interessa pôr em pauta histórias que se contam a partir dessas experiências. Na medida em que uma cultura viajante esgarça fronteiras, acontece também a experiência dos contatos interculturais e as questões que eles suscitam. No caso das *raves*, essas festas sem casa própria, tais contatos incluem a relação – cujas nuances variam do conflito à harmonia – entre culturas que se perpassam umas nas outras. Cria-se algo entre uma cultura que se difunde ao viajar por geografias espalhadas e uma cultura local que em certa medida modula a cultura viajante ao atraí-la e arrastá-la para seu próprio território.

Em seu trânsito internacional, *raves* também sofrem afetações das culturas locais. É com base na condição própria de uma cultura viajante que se percebe nessa itinerância a performance daquilo que contemporaneamente se chama de *culturas híbridas*, *pensamento mestiço*. Trata-se de abordar especificamente contaminações que se efetivam na medida em que uma cultura viajante e uma cultura local se permitem trocar insumos materiais e simbólicos. Uma recorrência, que não é tão recente assim, leva a marca das mestiçagens e as dinâmicas que elas designam.¹¹ Entre imprecisões que as condições culturais híbridas-mestiças evocam, as festas *rave* promovem, assim, arranjos semióticos temporários, em que elementos de linguagem acionam-se mutuamente para compor o que quer que seja: um jogo, um diálogo, uma performance, uma multidão. São estranhamentos que, no dizer de David Harvey¹², talvez permitam que a vida cultural seja vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, de onde se desfiem sempre outros novos textos, ao modo de conexões produtivas.

¹⁰ Idem, p. 53.

¹¹ GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, p. 42. Tradução de Rosa Freire d'Aguar.

¹² HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Edições Loyola, São Paulo, 1994, p. 53. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

Acontece que na curadoria de festas como essas constróem-se linguagens transnacionais daquilo que já se chamou de “cultura internacional-popular”¹³. Trata-se de um dispositivo que põe em relação fragmentos culturais de diferentes nações. Esses fragmentos tornam-se mais visíveis na especificidade de uma festa, numa determinada cidade, onde deverá haver sempre um lugar ermo a ser transformado temporariamente em espaço. Nesses dispositivos culturais agenciam-se elementos e linguagens diversos para se compor paisagens visuais e sonoras, quer sejam, territórios existenciais, espaços de subjetividades na sobreposição de multiplicidades.

Entre esses agenciamentos, pelo menos no que se refere ao aspecto modernista dessa relação intercultural, estão o uso de equipamentos eletrônicos, a incorporação de parafernália da engenharia, a navegação em automóveis, a gestão racionalizada de informações. Do lado das culturas locais, a disponibilidade de arquiteturas específicas, a oferta de bebidas exóticas, a dança de corpos nativos. Entre os dois lados, talvez um ponto em comum: a administração de desejos, às vezes os mesmos para as partes envolvidas. Quando esses elementos são capturados simultaneamente num fluxo contínuo de linguagens, o que entra em cena, como Nestor Garcia Canclini¹⁴ propõe perceber, é uma lógica do “uso das culturas”, na qual há relações fragmentárias entre produtos culturais, manejo livre desses mesmos produtos construção de vínculos subjetivos pouco consistentes.

O que Nestor Garcia Canclini chama de “uso das culturas” pode ter um paralelo na abordagem que Jesus Martin-Barbero propõe analisar: a passagem “dos meios às mediações”¹⁵, em que se conjugam “espacialidades e temporalidades, memórias e imaginários que até agora só a literatura soube exprimir”. Trata-se não mais de jogar o foco das atenções nas estruturas de

¹³ Renato Ortiz citado por CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos – Conflitos Multiculturais da Globalização*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1995, p. 63. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp.

¹⁴ CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp, São Paulo, 1998, pgs. 304-305. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

¹⁵ MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1997, p. 259. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides.

linguagens, ao modo de leituras semiológicas, mas nos modos como elas se constituem num dado momento sincrônico e na mesma medida em que se esvaem, num processo que parece tender sempre para movimentos diacrônicos. Certamente, as orientações de Canclini e Barbero refletem as condições de um pensamento cultural latino-americano, cujas marcas – híbridas, mestiças – têm ressonâncias diretas no fenômeno *rave*, na medida em que os territórios dessa festa viajante aparecem no cenário contemporâneo como contração de fluxos culturais dispersos.

Os hibridismos e as mestiçagens tornam-se uma espécie de maquinação, porque são cruzamentos que invariavelmente induzem o relacionamento entre elementos culturais díspares e os fazem funcionar através de distintas formas de conexão. O funcionamento, por sua vez, é a medida do movimento que cartografa, produz mapas, inventa territórios. As culturas híbridas – pelo menos no modo como as *raves* vão se constituindo entre viagens e nomadismos – atualiza a imagem de um fenômeno que pode ser mais facilmente compreendido e verbalizado não pelo que as tentativas de conceituação tendem a dizer o que ele é, mas, antes, através dos modos como ele funciona. E o modo de funcionamento das *raves* é o da conexão, da hibridização, da mestiçagem, que por vezes geram geografias bastardas, sem donos, sem estriamentos de promover pertenças.

Pelo menos na cartografia *rave*, as heterotopias de que falava Foucault apresentam-se fugidias, de temporalidades ínfimas, permeadas de cruzamentos culturais que atualizam a idéia de territórios, cada um deles com seu estilo e efervescência de imagens. As festas viajantes são cartografias que põem em relação identidades distintas, misturam linguagens heterogêneas, promovem contaminações sígnicas, esgarçam por isso mesmo fronteiras culturais. Fronteiras são bem aquilo que se produz como devir. Mas, para produzi-las, é preciso mover-se, fazer a cartografia, inventar espaços nos lugares. Deste modo fazem-se saltar à vista, ao modo de uma epifania topográfica, as fronteiras que vão anunciar a produção de novas geografias.

Por sua vez, as fronteiras implicam em uma dinâmica de estar em lugares nos quais já não importa nem olhar para o percurso feito e nem tanto também

para o mapa a ser percorrido. Isto porque teleologias, pelo menos nas viagens *rave*, parecem ser mesmo um termo de inutilidades. Com roteiros nem sempre muito determinados, a dispersão do fenômeno dessas festas pelo mapa-mundi, em âmbito macro, e pelos interstícios das cidades, em âmbito micro, faz-se notar com uma certa ênfase por movimentos numa condição de tática. Essa vida na tática, em que a idéia de planejamento estratégico a longo prazo reconhece seus limites, vai implicar na produção de rotas ao acaso, para onde houver demanda por festas que prometam noites intensas.

A trajetória *rave* também é circunstancial, no que ela tem de mais conjuntural, de existência breve, para o momento. Após pelo menos uma década de histórias mal contadas, porque referem-se a eventos de memória curta, as *raves* – cada uma delas, em sua singularidade – parecem não ser mesmo dotadas de direções lineares, rotas pré-estabelecidas. Com boa dose de acaso, elas foram se espalhando e sendo realizadas por lugares onde houve circunstâncias favoráveis à sua instalação. Questão, talvez, de afinidades eletivas, mínimas que sejam, entre identidades que se arrastam junto com suas alteridades.

Da parte que cabe a uma certa produção cultural, bastava haver produtores de festas que gerenciassem fluxos de linguagens e matéria-prima local para compor paisagens inusitadas. O que cabe a um produtor: convocar e servir-se da competência técnica e artística de DJs, diretores de shows, performers, iluminadores, decoradores, jornalistas, publicitários, designers, divulgadores, técnicos de informática, seguranças, ~~bar~~men e tudo o mais numa promoção e corte de fluxos que vão se encadeando num dispositivo de forças. Uma vez acionadas, tais competências vão conformando uma paisagem de linguagens variadas.

Na duração de uma (ou algumas) noite(s), em que essas forças a que chamam de linguagem se cruzam, acontece uma idéia de festa. Do lado da matéria-prima local, cabe a oferta de corpos e atitudes para ouvir música eletrônica e que possam dançar doze, treze, quinze horas seguidas até o momento em que a noite faça *links* com outro dia. Para os que observam o passeio

da multidão, elemento intruso na paisagem local que se transforma, já chamaram a esses eventos de “festa estranha com gente esquisita”.

Por conta das condições de produção – ao misturar ou justapor elementos semióticos externos de uma cultura viajante com elementos de cultura local – é que as *raves* têm um histórico de promover estranhamento nos locais por onde passam. Essas festas conformam um território que atrai e arrasta cada indivíduo para suas ambiências temporárias de uma noite que vira o dia. A instalação construída para cada festa – modulação de um território flutuante – torna-se uma espécie de atrator, que desvia rotas lineares, arremessa a consciência dotada de certezas para um ambiente não imediatamente reconhecível.

Em *raves*, o estranhamento passeia pelas condições culturais locais, promove contaminações sógnicas, rearranja situações de vivência e percepção de mundo. Esses estranhamentos da cultura contemporânea apontam para o que Nestor Garcia Canclini interpreta como perda da relação exclusiva das culturas com seus territórios. O ganho, no caso desses cruzamentos interculturais, é em comunicação e conhecimento¹⁶. Às vezes, entre estranhamentos e vertigens, sentidos são forjados no atrito de experiências culturais. Neste caso, em meio a deslocamentos espaciais e fluxos de informação intensos nos interstícios da globalização, é que o mesmo Canclini afirma serem todas as culturas hoje culturas de fronteira. Se assim for, o ambiente de música eletrônica, que se move pelo mundo com tendas e parafernália ambulantes, constitui uma expressividade da cultura contemporânea na medida em que funciona esgarçando, empurrando e superpondo fronteiras geográficas e culturais. Sabe-se lá quantas camadas de linguagem se encontram numa geografia tumultuada como essa.

MUNDANIDADE-MUNDO

As histórias – quase ao modo de ficções ou fábulas – contadas sobre as primeiras *raves* permitem pensar que elas produziram espaços festivos de

¹⁶ CANCLINI, obra citada, p. 348.

convivência que atraíam primordialmente indivíduos das camadas sociais empobrecidas de bens materiais e simbólicos. A multidão de jovens atraídos e arrastados para esses “outros espaços”, as *raves* ilegais dos anos 1990, pelo menos em tese era formada por um tipo de agrupamento social que não necessariamente se referia à tipologia do viajante clássico. Zigmunt Bauman enfatiza a constituição de diferentes figuras de uma certa modernidade que põe em cena dois tipos de viajantes pelo mundo globalizado: o turista e o vagabundo.

Esta separação paradigmática feita pelo autor serve um pouco para desestabilizar entusiasmos que ele considera excessivos acerca da entrada em moda do termo “nômade”, que, segundo ele, vem servindo para designar indistintamente diferentes tipos de movimentos e deslocamentos geográficos na vida globalizada. O paradigma do turista, como aquele que se movimenta por geografias outras, é aquele em que se colocam os sonhos acima dos confortos do lar. Trata-se de simplesmente de desejo ou de se ponderar a viagem como atitude mais racional, considerando circunstâncias ou seduições pelos prazeres reais ou imaginários de uma vida hedonista.¹⁷

Mas nem todo mundo se desloca mundo afora, país adentro ou pelos interstícios das cidades apenas por opção. Há os que se deslocam porque são empurrados, são desenraizados de lugares onde faltam perspectivas de uma vida melhor ou por forças propulsoras às quais não se consegue resistir. Segundo Bauman, os turistas se movem porque acham o mundo a seu alcance – global – irresistivelmente atraente. Os vagabundos se movem porque acham o mundo a seu alcance – local – insuportavelmente inóspito. Os turistas viajam porque querem; os vagabundos porque não têm outra opção suportável.¹⁸

Ao que parece, pelo menos no cenário *rave*, essa distinção torna-se ela própria fugidia, a partir do momento que pulsões arrastam indivíduos para conexões pouco nítidas e também na medida em que tornam-se variadas e difusas as práticas do poder em micropolíticas do cotidiano. Essas são festas onde “vagabundos” fazem turismo e “turistas” vagabundeiam, na medida em que

¹⁷ Cf. BAUMAN, Zigmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998, p. 100. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama.

¹⁸ BAUMAN, obra citada, p. 101.

desejos, que nem sempre reconhecem fronteiras entre classes sociais, são superpostos em camadas na produção de um território comum, cujas entranhas aparecem com encantos e mistérios de imagens nebulosas.

É caso de um certo aspecto *junkie* dessas festas, no que ele tem de gregário em seus rituais de consumo de drogas e bebidas alcoólicas. A porção *junkie*, em sua promessa de produzir um outro espaço social ou cósmico, é um detalhe através do qual distinções sociais não desaparecem, mas as identidades que tais distinções carregam tornam-se mais porosas. No mistério compartilhado dessas alucinações coletivas, que às vezes são mais individuais nos interstícios do coletivo, os deslocamentos sociais tendem a ser simbólicos. Em *raves*, grupos de pessoas cultas e bem-sucedidas em suas profissões, provavelmente mais na condição de *turistas*, não raro vagueiam em busca de outros estratos de mundanidade, o que inclui contatos com a alteridade social e outros mundos e percepções que atividades ilícitas permitem acessar.

O outro lado da festa encontra-se propriamente no meio: a condição tipológica de *vagabundos* empurra outras camadas sociais para um território aparentemente ambíguo, nem melhor nem pior, simplesmente um outro lugar para o qual não há expectativa alguma de se tornar um espaço de habitação, nem imagem do aconchego nem de expulsão. Apenas um lugar de passagem, mais linha do que ponto, mais propriamente um não-lugar, onde os sentidos também viajam e insistem em não ser produzidos e capturados facilmente.

Entre habitantes locais, turistas e vagabundos há também a figura dos cosmopolitas, identificados por Ulf Hannerz¹⁹ como aqueles que manifestam o desejo de se envolver com outras culturas ou, de certa forma, sentem-se livres para assim proceder. A perspectiva cosmopolita implica numa orientação de se envolver com a alteridade social, até mesmo tornar-se um “aficionado”²⁰, fã mesmo, da cultura alheia, considerá-las como obras de arte, o que não significa

¹⁹ HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e Locais na Cultura Global in: FEATHERSTONE, Mike (coord.). *Cultura Global – Nacionalismo, globalização e modernidade*. Vozes, Petrópolis, 1994, pp. 251-266. Tradução de Atílio Bunetta.

²⁰ Idem. Obra citada, p. 253.

necessariamente deixar de lado a própria condição cultural. Esta perspectiva demanda uma certa competência da razão, da intuição e seus dispositivos.

Produto da errância viajante-nômade, *raves* são realizadas no trânsito entre uma idéia de festa mundana e uma festa-mundo. Festa mundana em suas outras adjetivações, que são também modos de ver e perceber o mundo: profana, pecaminosa, desviante, vagabunda, viajante, produtora de ruídos e equívocos. Festa-mundo no que ela tem de trajetória internacional, de produzir cartografias em diferentes geografias e ser provida de múltiplas nacionalidades. Acontece ainda que no item mundanidade, uma *rave*, ao capturar linguagens dispersas, contrai todo um universo de referências que implica na produção e vivência de um mundo inteiro. Essa mundanidade-mundo, como vetor de territorialização e desterritorialização, inventa outros espaços em locais expandidos pelo atravessamento e cruzamento incessantes de linguagens nativas e estrangeiras.

Richard Sennett²¹ talvez apontasse nessas experiências com a alteridade indícios de virtudes de um certo desenraizamento social, no que esse processo de desidentificação tem de mais positivo, porque trata-se de um movimento produtor de novas percepções de mundo e de novas condições de pensamento para que possa haver diferentes modos de existência. As alteridades invariavelmente sacodem o marasmo dos pontos de vista fixos na mesmice das identidades, que também invariavelmente tornam-se ciladas na medida de seus limites. Nas relações intempestivas promovidas nas cidades ruidosas, os lugares que se apresentam socialmente estruturados demais sugerem estar sendo constantemente ocupados por incertezas e provocações de uma vida radiosa. Entre essas provocações, pode-se incluir as promessas atravessadas de ambigüidades que uma festa *rave*, em seus cruzamentos interculturais, coloca em jogo.

Nos lances de linguagens para se formar composições de festas parece haver, não raramente, uma tentativa discursiva que funciona como uma espécie de resistência cultural às formas canônicas de referenciais estéticos já bastante

²¹ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra – O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Record, Rio de Janeiro-São Paulo, 1997. Tradução de Marcos Aarão Reis. Ver, em especial, o capítulo X, cujo título é Individualismo Urbano, pp. 259-299.

legendados. Há na formação desses lances uma certa valoração estética, outros modos de perceber o mundo, que Homi Bhabha vai afirmar como sendo uma “experiência afetiva da marginalidade social”²². Daí o professor indo-britânico dizer que essa experiência afetiva força-nos a encarar a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social.

Há *raves* e *raves*, cada qual com sua fragmentação de público, de tribo, de matilha. Cada mundanidade com seu mundo à parte. E cada qual provavelmente com suas demandas instáveis da referida produção de sentido e valor, num determinado circuito cultural. As heterogeneidades certamente não comportam um conceito fechado de festa ambulante. Os acontecimentos atravessam os conceitos e as idéias. *Raves* talvez sejam mais bem definidas pelos modos como funcionam, pelas maneiras como traçam rotas internacionais. Quando essas festas são capturadas por distintas frações da cultura da noite, em âmbito nacional ou local, o que entra em jogo na composição de heterotopias são condições sempre atualizadas de produção de saberes. Que saberes são esses? São daqueles que provêm de mecanismos aparentemente ínfimos, que vão promovendo seu próprio mapa, com suas próprias táticas: modos específicos de divulgar festas, de dançar, de selecionar músicas, de percorrer rotas. Nesses agenciamentos de linguagens, contaminações semióticas parecem ser próprias de culturas viajantes.

Segundo Homi Bhabha²³, a cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. É transnacional porque discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamentos culturais. É tradutória também porque histórias espaciais de deslocamentos tornam a questão de como a cultura significa – ou o que é significado por cultura – um assunto bastante complexo.

Com base nestas colocações de Bhabha, atravessadas por ambigüidades de um posicionamento teórico também com marcas das híbridões, *raves* podem ser deslocadas aqui como um fenômeno cultural transnacional e tradutório. São

²² BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003, p. 240. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

²³ Idem, p. 241.

festas que carregam com elas retóricas e gaguejos de um produto cultural internacionalizado que, ao deslizar por espaços sempre alheios, parece sempre vacilar num desafio, quer seja um impasse: trafegar sem atrito em sua positividade e, simultaneamente, fazer trilhas com marcas de si.

Essas festas são desprovidas de estatutos que apontem modelos fixos e estáveis, o que é muito próximo de uma cultura híbrida, de fronteira, disponível para apropriações e experimentações de linguagens, demandando sujeitos que lhes atribuam valores e sentidos. Em seus modos de máquina, *raves* talvez funcionem também como ferramentas existenciais, na medida em que nelas se processa uma lógica do uso das culturas (Canclini), em especial quando se trata de enfatizar a produção de linhas e circuitos que fazem transitar entre outros espaços.

As heterotopias *rave* tornam-se vetores de passagem, mais que pontos aonde se chega ou de onde se parte. Quando se diz que nos dias de hoje elas se referem mais a circuitos do que a pontos específicos, a abordagem implica em fazer com que se viaje junto com tribos e matilhas para se conferir a idéia de percorrer as cartografias de festas viajantes. Viajar com ou sem mapa, com ou sem manual de instruções, tendo por bússola não mais que um *flyer* distribuído em diversos circuitos como isca de captura ou um e-mail quase secreto para despistar modos intensivos de controle. Se é possível afirmar que as *raves* têm um “método” de produção, esse método certamente é rizomático, no sentido que Deleuze & Guattari lhe atribuem. Essas festas não são dotadas de movimentos lineares, mas permitem refazer constantemente suas trajetórias na medida em que se abrem a múltiplas conexões.

Entre essas conexões há fluxos ruidosos, oníricos e delirantes, que varrem tédios e saberes institucionalizados por subjetividades dominantes. São esses novos saberes da multidão dionisiaca que conferem ares especiais a espaços de festa. Uma *rave* se evidencia como uma espécie de gaguejo cultural no discurso da civilização. Em sociedades que se pretenderam racionalmente modernas, nas quais a contenção dos ânimos e das pulsões dos desejos respondia a uma hipotética vitalidade do processo civilizatório, já se relacionou condições de festa a

uma certa disfunção estrutural, a doses de anomia social, termos usados para designar processos de apatia produtiva e integrativa de segmentos da sociedade. Nem tanto assim, se for concedido à anomia não um tom pejorativo, mas uma “força de lei”²⁴ que aparece como fator de estranhamento, que traz o imprevisível da desterritorialização, tal qual a aventura dos bárbaros invadindo civilizações muito providas de auto-imagem fixa e concedendo-lhes um desenraizamento mínimo.

Como se produz uma heterotopia? Não havendo modelos a serem seguidos ou copiados, mas contaminações culturais a serem procedidas, dispensam-se manuais de instrução ou guias de roteiros. O que há, no caso das festas viajantes, é uma disponibilidade de elementos de culturas transnacionais – música, figurino, tecnologia... – que podem ser agenciados por uma demanda coletiva – local e nativa. Quando colocados em relação, esses elementos configuram uma paisagem específica. Eis aí o artifício da cultura produzindo linhas, inventando espaços, reinventando o imaginário que se torna móvel.

Essa disponibilidade de elementos materiais e simbólicos funciona bem próximo de uma cultura *self service*: as matérias-primas podem ser acionadas, conjugadas, justapostas, mobilizadas num jogo de linguagem. Os resultados nem sempre previsíveis desse jogo permitem perceber, naquilo que por vezes parece repetição, alguma diferença. Mas as estruturas físicas montadas em festas talvez por si só são apenas o aspecto mais visível de festas *rave*. Elas ganham, certamente, bases materiais, prismas que sejam, apenas para promover ferramentas de transporte e comunicação que arrastam indivíduos para experiências de vertigens em outros espaços.

Entre um “aqui”, do qual se tem uma leve sensação de que se trata de um território conhecido, e um “lá”, visualizado num futuro do qual a imagem deve ser sempre das melhores, é preciso refazer constantemente o mapa. Mas qualquer mapa dessas noites ruidosas tende a ser mais registro de ficções, porque, na intensidade com que se movem, *raves* ganham qualidades de espaços tão

²⁴ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo – Vagabundagens pós-modernas*. Editora Record, Rio de Janeiro-São Paulo, 2001, p. 42. Tradução de Marcos de Castro.

fabulosos quanto fluidos das cidades invisíveis de Italo Calvino. Mas que esses espaços existem, existem. Como dizia a famosa frase atribuída a Charles Sanders Peirce: “O Universo está em expansão. Onde mais poderia ele crescer, senão na cabeça dos homens?”.

RAVES: HISTÓRIAS NOS INTERSTÍCIOS DA HISTÓRIA

I wasn't there in the beginning

(Depoimento na Internet sobre origens do fenômeno *rave*)

REGISTROS MÍNIMOS

Se, por tradição, os mitos narram a origem do mundo, convém dizer desde já que uma possível mitologia contemporânea das festas *rave* se relaciona diretamente com a proliferação simultânea da rede mundial de computadores (www). É no emaranhado do espaço virtual da rede onde se encontram registros daquilo que se poderia considerar como origens – no plural – dessas festas. A principal dificuldade de se traçar uma história das *raves* no mundo, principalmente de seus primórdios, é o fato de se saber de antemão que as primeiras festas eram realizadas de forma clandestina e que pouco ou quase nada se deixou registrado sobre elas.

Uma frase que resume bem as implicações da invenção de uma mitologia *rave* é aquela na qual se diz: “Eu não estava lá no começo”. Onde estaria, então, uma idéia de início do fenômeno? Certamente, houve testemunhas para um início. Essas testemunhas foram bem poucas, é verdade. Por isso mesmo, provavelmente, nunca se saberá quem eram essas pessoas e nem se saberá das “festas primordiais” através de seus depoimentos. Daí a opção por dizer que as *raves* não têm propriamente uma origem. Elas têm origens. Têm versões, que simulam explicações. O que não tem explicação demanda necessariamente modos de fabular as origens. E essas fábulas²⁵ contemporâneas sobre as noites *rave* ao redor do mundo só puderam ganhar alguma materialidade e registro –

²⁵ Fábulas, na tradição deixada por Esopo, eram narrativas fictícias e breves, de fácil entendimento e apelo popular, com um desfecho de caráter moral.

pelo menos os mais acessíveis – paradoxalmente na virtualidade das páginas de Internet.

Este detalhe fabuloso que inventa as origens da cultura *rave* precisa, no entanto, ser minimamente articulado em seu trânsito por outros discursos: os tradicionais e, também, os científicos quando tomam por objeto os discursos tradicionais. Trata-se de lembrar que o mito não se relaciona com “histórias falsas”.²⁶ Para povos tradicionais que os cultuam, os mitos são histórias verdadeiras. Os mitos distinguem-se, nesse procedimento, das “histórias falsas” que são os contos ou as fábulas. Em sua recorrência na tradição de vários povos de geografias distintas, os mitos dão tratamento diferenciado a espacialidades. As “histórias falsas” podem ser contadas independente do lugar e do momento. Os mitos tendem a ser recitados em oportunidades especiais, invariavelmente sagrados.

Nos mitos, os personagens também são deuses ou entes sobrenaturais, enquanto nos contos ou fábulas são heróis ou animais miraculosos. O que todos os personagens têm em comum é que eles não pertencem ao mundo cotidiano.²⁷ Enquanto para os povos arcaicos o mito é questão de alta importância, os contos e as fábulas não o são. É aqui, numa hierarquia entre mitos e fábulas, que torna-se necessário atualizar a questão, na medida em que contos e fábulas passam a ganhar outras conotações no plano discursivo de diferentes culturas.

Pelo menos para a cultura *rave*, são mais precisamente os contos e fábulas correntes, versões pessoais até, que vão também criar condições de proliferação de uma idéia de festa. Quando narrativas mínimas vão sendo incorporadas num hipertexto disforme, resta o trabalho de fazer mapas igualmente mínimos para que, no plano da linguagem, os discursos enfatizem o que uma festa é da maneira como ela funciona. E o modo de funcionar incorpora necessariamente a captura de contos e fábulas, que talvez ganhem novos vigos na contemporaneidade.

Entre as muitas narrativas disponíveis na rede *www*, há aquela na qual as *raves* são um fenômeno do tipo associativo, ou seja, que passou da condição de

²⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1998. Tradução de Pola Civelli, p. 13-14.

²⁷ Idem, p. 15.

micro-festas quase particulares aos grandes eventos que reúnem multidões de milhares de pessoas. Nos interstícios da mitologia *rave*, o que sobra são pedaços de um imaginário coletivo que vai recolher e dispersar narrativas as mais subjetivas para se tecer uma linha a que se possa chamar de história.

Antes, porém, de se pensar numa História do fenômeno *rave*, o que se descortina são histórias, que transitam entre depoimentos pessoais, sinceridades eletivas e desejos coletivos. Do aspecto pessoal, que resvala para o ficcional, figuram sobretudo impressões em escritas por vezes emotivas. Porém, é do mesmo aspecto pessoal que aparece o aspecto objetivo, aquele do registro mínimo, que provavelmente nunca se pretendeu objeto de uso científico ou acadêmico. Emotividades, daquelas que a intensidade demanda registro em forma de texto em diários pessoais, talvez sejam sinceridades eletivas cujo mérito é forçar a migração da experiência pessoal para as memórias, de preferência as melhores, nas páginas da Internet.

É nas listas de discussão, nas páginas pessoais, nos e-mails e, mais recentemente, nos *blogs* já em proliferação na Internet que se enfatiza a característica das *raves* como um fenômeno cultural viajante. As *raves* proliferaram antes como conceito de festa, através de imagens e informações correntes na tessitura hipertextual da Internet. Se o fenômeno de festas hipoteticamente tem início no final dos anos 1980 e ganha contornos mais nítidos na primeira metade dos anos 1990, ele já tem desde os primórdios uma dimensão internacional, independente das disputas por uma “nacionalidade” ou “paternidade” perdidas para sempre desde o início dessas histórias.

Assim, *raves* são contemporâneas da rede mundial de computadores. Foram difundidas praticamente na mesma década. Manuel Castels considera que a Internet é uma “rara mistura de estratégia militar, grande cooperação científica e inovação contracultural”.²⁸ Em certa medida, considerando também as outras formas de difusão de informações no mundo contemporâneo, as idéias de uma festa sem lugar viajaram e se espalharam de forma veloz mundo afora nos anos

²⁸ Cf. CASTELS, Manuel. *A sociedade em rede, a Era da Informação: Economia, sociedade e cultura*. Paz e Terra, São Paulo, 2000. Tradução de Roneide Venancio Majés.

90 pelos interstícios da rede *www*. Criada e difundida nos interstícios de uma civilização tecnológica, a cultura eletrônica das *raves* aparece, portanto, como aquele gaguejo contracultural. Ao longo dos anos 1970, a nascente rede Internet tinha apenas 256 computadores conectados. Nos anos 1980 eram 25 redes com algumas centenas de computadores considerados primários e alguns milhares de usuários. Foi nos anos 1990 que a comercialização da Internet cresceu rápido: em 1991 havia 9 mil domínios comerciais e, em 1994, já eram 21.700. Nesse mesmo ano, mais de um terço da população americana tinha computador pessoal, fazendo com que pela primeira vez os gastos com PCs ultrapassassem as compras de aparelhos de TV ²⁹.

Em outras palavras, quando se trata de ler as entranhas da cultura *rave*, o que se tem são histórias “à margem” da História. Mas para não cair num jogo de poder muito arraigado, já que o poder é algo que se pratica (Foucault), pode-se pensar na mitologia *rave* como histórias “nos interstícios” da História. Deve-se entender estas histórias, aqui, no sentido positivo de criação, seja essa criação em forma de cartografias amorosas ou declarações de guerra, ainda que com lastros de subjetivismos e ficções pessoais e coletivas. Registros os mais pessoais encontrados na rede *www* compõem topografias do imaginário contemporâneo. Versões pessoais na Internet fazem da escrita um elemento agenciador capaz de movimentar o hipertexto que inclui histórias de *ravers* nos interstícios da História.

FÁBULAS CONTEMPORÂNEAS

Houve uma noite nos anos 80 ³⁰, que o imaginário social diria ser em algum lugar nos arredores de Manchester, na Inglaterra, em que jovens de classe baixa, no mais pleno anonimato, inventaram uma festa para tomar bebidas alcoólicas, consumir drogas e ouvir música eletrônica, oriunda dos EUA: *house* de Chicago e *techno* de Detroit. O acontecimento clandestino, de pequeno porte, teria tido um

²⁹ Cf. CASTELS, Manuel. Obra citada.

³⁰ www.ziminites.co.zw/raving/history.htm

nome: **Really Safe Heaven**. Traduzindo, diria que se tratava de inventar um “Paraíso Realmente Seguro”, frase na qual se insere a acrossemia da palavra *rave*. Para um ato ilegal, providencia-se um lugar de refúgio.

A cena pressupõe personagens primordiais: adolescentes e pós-adolescentes aborrecidos, em processos histéricos de dramas familiares, escolares e tantos outros. A fuga se dá para o entorno da vizinhança: lugares ermos, prédios abandonados, depósitos velhos e armazéns antigos. A cena, como se percebe, é eminentemente urbana, muito própria de grandes metrópoles industriais como Manchester. Isto, no entanto, são apenas histórias que se contam. Ficções, provavelmente. É preciso, apesar disso, prestar atenção nas versões. As arqueologias dessas histórias deslocam e despistam para muitas rotas geográficas. Até porque as cartografias são elas próprias uma viagem à parte, e nem sempre trazem como anexos promessas de uma escrita como representação.

A tal festa, reconfigurada em sua fabulada origem britânica, tinha como pano de fundo sociopolítico a Era Thatcher, de intensa difusão das doutrinas neoliberais, forte campanha para privatização de empresas estatais, com impactos significativos nas economias e aspirações sociais populares. Um certo estado de ânimo – negativo – varreu o mundo ocidental a partir do epicentro das grandes metrópoles do mundo capitalista, que passaram a praticar, nesta dita Era da Informação, muito mais um capitalismo especulativo do que produtivo.

Como dado mais visível, o verão de 1988 na Inglaterra é considerado um marco no aparecimento da cena *rave*. Ainda sob o nome de *Acid House*, o movimento ganha sotaque inglês na medida em que mistura ritmos oriundos dos EUA e dá a ver as primeiras grandes aglomerações de jovens e seus elementos de guerra: formação de multidões, música alta, roupas coloridas, drogas variadas. O fenômeno da multidão, em repetições que se tornaram cada vez mais comuns na virada dos anos 80 para os 90, resultou no que ficou conhecido por um certo pânico moral nas localidades por onde passam as festas viajantes. Os receios locais migraram para a mídia, ganharam dimensão de problema sociopolítico e passaram a ser tidas como questão de Estado. Foram necessários poucos anos

para que o fenômeno da multidão *rave* ganhasse as dimensões numéricas, econômicas e políticas que fizeram desas festa viajante provavelmente o mais importante, se não isto pelo menos o mais visível, fenômeno da cultura jovem na década de 1990.

De festas quase privadas de pequeno porte, as *acid parties* passaram a grandes eventos, tendo como marca relevante a ilegalidade. Tanto que em 1990 já havia na Grã-Bretanha a Lei dos Entretenimentos (Aumento de Penalidades) para proibir oficialmente o uso de locais não autorizados para festas. Àquela altura, *raves* já eram vistas como negócios, ainda que funcionando de forma ilegal. Organizadores de *raves*³¹ tinham até mesmo marcas e linhas de moda como negócio que se seguia no desenvolvimento financeiro das festas.

Em maio de 1992, foi realizada uma das mais conhecidas e citadas festas da história *rave*³² da Grã-Bretanha daquela década. A festa reuniu, em estatísticas variadas, entre 25 mil e 40 mil pessoas em Castlemorton. O fenômeno *rave*, já redimensionado demais para não chamar a atenção, começou a dar sinais da aliança feita entre *ravers* e viajantes *neohippies*. A imagem da multidão atravessando o local da festa foi noticiada ao modo de uma invasão criminosa. Foi o suficiente para que se criasse a imagem negativa das festas e se iniciasse o pânico moral britânico diante do movimento cultural já então visível na mídia.

As festas, portanto, começaram suas cartografias com a imagem já desgastada, porque que o imaginário promovido pela mídia focava o alto consumo de drogas e a crescente difusão do *ecstasy*. Entre outras coisas, foi com base nesse imaginário que o governo britânico conseguiu aprovar em 1994 aquela que ficou conhecida como Lei da Justiça Criminal, cujo alvo foram especificamente as *raves*. O texto da lei define as *raves* como “uma reunião ao ar livre – o que inclui lugares parcialmente abertos – de cem ou mais pessoas, na qual há amplificação

³¹ Os termos *Acid Party* ou *Acid House* são sucedâneos do termo *rave*, e às vezes se confundem com ele nos registros na mídia e na bibliografia disponível.

³² www.looney.hippy.com/custom.html

de som total ou predominantemente caracterizados pela emissão de batidas repetitivas”.³³

A lei teve pelo menos três resultados, segundo Nicholas Saunders³⁴. O primeiro foi forçar as festas, já com características viajantes, a retornar aos lugares onde tinham licença para funcionar – o governo britânico justificava a necessidade de licença para proteger cidadãos, permitindo festas apenas que estivesse de acordo com normas de segurança. O segundo resultado foi a migração dos serviços de sistemas de som – autoridades em outros países foram mais tolerantes com os organizadores de festas, e elas migraram de vez para várias partes do mundo, de Goa, na Índia, a San Francisco, nos EUA. O terceiro resultado foi uma espécie de disfunção da lei: as pessoas se sentiram ultrajadas com a proibição das *raves* que resolveram fazê-las maiores ainda. Foram essas atividades políticas que, num pano de fundo cultural e social desfavorável a boa parte das massas de jovens britânicos, propiciaram atitudes que foram resultar na retomada, entre outras coisas, na cultura do “faça-você-mesmo” oriunda o movimento *punk*.

Pelo menos no cinema, produções como *Kids* já souberam, a partir de um micromundo específico, focar o cenário de horizontes pouco nítidos para boa parcela das populações mundiais nas cidades, em especial a população jovem. Talvez seja razoável afirmar que festas clandestinas como as *raves*, nas quais havia uma certa ira no consumo de drogas lícitas e ilícitas, já tenham sido um modo de fazer, ou mesmo negar, a política tradicional, nos mais ínfimos mistérios do cotidiano.

A clandestinidade das festas era resultado da prática ilegal de consumo de drogas e imoral no ajuntamento das multidões, até que as fronteiras entre o imoral e o ilegal se confundiram. *Ravers* que já passaram pelas penumbras dessas festas e profissionais dos ambientes noturnos parecem seguros em afirmar que a origem e o espraiamento das *raves* tiveram como subsídio o disseminado consumo de drogas lícitas (bebidas alcoólicas) e ilícitas (maconha, cocaína, LSD

³³ Cf. SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a Cultura Dance*. Publisher Brasil, São Paulo, 1997, p. 201. Tradução de Sandra Marques.

³⁴ Idem, pp. 202-203.

e, aquela que se tornou a imagem da cultura eletrônica, o *ecstasy*). Não por acaso a organização e a realização dessas festas em seus primórdios tiveram historicamente um caráter *low profile*. Na atitude *underground*, que ainda grassava nos ambientes da *dance music*, praticava-se uma tática de sobrevivência, na qual o aspecto de submundo e seus mistérios tornaram-se condição necessária para a circulação e consumo de drogas. Mas estas narrativas sobre consumo de drogas não tendem a uma *one voice* de história oficial. Elas são também histórias à parte.

SONORIDADES

Parece haver uma certa unanimidade de que a sonoridade *rave* é composta de diferentes gêneros de música eletrônica. Certamente, o *techno* tornou-se uma espécie de carro-chefe dessa parada sonora. Foi o principal gênero que se firmou nos anos 1990, tendo como base não só os *sets* tocados em festas por DJs especialistas, mas também pela fixação do gênero pelas mídias massivas e especializadas. Entraram em cena também o *house*, o *jungle/drum'n bass*, o *hardcore/breakbeat*, o *trance*, o *garage* e outros. São multiplicidades que ganharam espacialidades próprias e que, nos interstícios da predominância *techno*, lançam suas linhas sonoras para segmentos específicos.

O *house*, primeira sonoridade eletrônica de consumo massivo, é a típica *dance music* carregada de hibridismos culturais. DJs de Chicago faziam brincadeiras sonoras em forma de *scratch*, técnica de mixagem musical disseminada pela cultura *hip hop*. Sobre uma base de composições do Kraftwerk, grupo alemão pioneiro de música eletrônica, faziam inserções de canções da *disco* e do *soul*. Como equipamento, usavam bateria eletrônica 808 da marca Roland. A marca musical tinha, portanto, uma sonoridade de percussão com inserções de vozes metálicas da *black music*. A partir de sua difusão e massificação, o *house* é considerado o primeiro grande ritmo da chamada música eletrônica. Na Inglaterra, o *house* americano ganha inserções musicais a partir de sintetizador Roland TB-303. Com esse equipamento foi possível acelerar e alterar

freqüências das batidas. O resultado foi um som mais metálico que recebeu o nome de *Acid House*.

Se a *dance music* ganhou visibilidade com a Era Disco, nos anos 1970, época em que a música feita para dançar já tinha em grande parte uma condição eletrônica, a idéia de música propriamente eletrônica se firma nos anos 1980 com a emergência da *house music*. Variante da *Era Disco*, a *house* só promoveu sua expressividade deixando em segundo plano os vocais, tão caros ao gênero disco com suas divas-intérpretes, dando início a uma ênfase no esgarçamento das notas tiradas em equipamentos eletrônicos.

O *techno*, segundo contam as histórias, tem atravessamentos temporais. Como produto cultural e comercial, é posterior ao *house*. Mas os elementos que o compõe são, por sua vez, anteriores ao próprio *house*. Não é raro encontrar nas origens do *techno* também a música eletrônica do grupo alemão Kraftwerk, que não fazia exatamente música para dançar. Além do Kraftwerk, suas bases incluem também os grupos Parliament Funkadelic, Afrika Bambaataa e Cybotron. O *techno* teve teve variações que vão se perdendo nos arquivos sonoros: *acid techno*, *tech-house*, *hard techno*, entre outros que fogem aos catálogos mais conhecidos. O *techno*, como variante contínua da música feita para dançar, aboliu praticamente de vez os vocais, acelerou mais ainda as batidas de percussão e tornou-se a principal imagem do que hoje se chama de música eletrônica.

O *drum'n'bass* é outro ritmo que ganhou público no mundo todo e conseguiu manter alguma visibilidade no cenário *rave*. Oriundo do *jungle*, ganham notoriedade as batidas secas da bateria, acompanhadas de baixos e inserções de instrumentos como pianos. As bases musicais são *samples* oriundos de ritmos como reggae e hip hop, com acelerações e manipulações por parte do DJ. Difícil definir o que ele é, porque em países como o Brasil ele recebe suplementações sonoras de MPB, bossa nova e samba. As conexões são inúmeras, até que as fronteiras entre os ritmos tornam-se confusas.

Dado curioso é o fato de que a designação dos gêneros tem passado necessariamente por uma matematização distintiva. Não raro encontra-se na imprensa e mesmo nas discussões de estudiosos na Internet a contagem de

batidas por minuto (bpm) para separar os gêneros. Segundo os DJs Lory e Acid Lê, a bpm é o que determina a “pegada” da música: quanto maior o número de bpm, “mais rápido e pesado é o som”.³⁵ Nas somas desta matemática eletrônica é que ocorre uma física das sensações alucinógenas das festas.

Parece haver, entre as muitas versões que vão proliferando e suscitando dúvidas, aquela na qual se diz o *house* ter sido criado em Chicago e o *techno* em Detroit – para ficar em apenas duas das principais linhagens sonoras da ambiência *rave*. Ambos os ritmos, como alteridade sonora da *Era Disco*, teriam nascido no circuito de clubes noturnos freqüentados por negros gays em ambas as cidades.³⁶ Em Chicago, o *house* surge num clube chamado Warehouse, que lhe cedeu o nome. Em Detroit, conhecido pólo produtor de automóveis, o *techno* surge tendo como referência estética exatamente o imaginário industrial e tecnológico que deu marcas à cidade. Dos EUA é que estas sonoridades viajaram para a Inglaterra, espalharam-se pela Europa e compuseram as paisagens sonoras das *acid parties* que depois viriam se conhecidas como *raves*.

São certamente histórias à parte, versões que demandam a criação de mitos de origem, mas paradoxalmente cujas ferramentas são contos e fábulas. Das fábulas mantêm-se as noções de que as multiplicidades sonoras guardam, cada uma delas, seus preceitos estéticos e morais. Georgiana Gore³⁷ credita a origem da musicalidade *rave* ao *house* de Chicago. Mas a própria origem da música eletrônica contemporânea, em especial as produzidas no ambiente *rave*, é jogada para tempos bem mais distantes. Há quem faça genealogias da música eletrônica buscando origens na invenção do Theremin. Considerado o primeiro sintetizador elétrico, não eletrônico, o Theremin foi inventado em 1919 pelo cientista soviético Lev Sergeivitch Termen. Mas esta também é outra história que se conta e se perde na busca incessante de origens.

³⁵ Cf. www.equiperave.hpg.ig.com.br. Acesso em 01/09/2003.

³⁶ A “invenção” e a difusão da linhagem *techno* são creditadas aos DJs Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson. O *house* por sua vez é creditado ao DJ Frankie Knuckles, que o coloca em cena em 1983. Cf. <http://dneproductions.hypermart.net/services/historyofrave.html>.

³⁷ GORE, Georgiana. The Beat Goes On: Trance, dance and tribalism in rave culture in: THOMAS, Helen (ed.). *Dance In The City*. St. Martin Press, New York, 1997, p. 62.

ILÍCITAS

Histórias sobre *raves* raramente deixam de fora o ecstasy.³⁸ Já é informação corrente: o ecstasy, nome “comercial” do MDMA³⁹, é uma patente da Merck, empresa químico-farmacêutica alemã desde 1912. O modo como o MDMA foi parar nas mãos de milhões de jovens no mundo todo também faz parte de histórias. A criação do ecstasy é creditada a Alexander Shulgin, PhD em Bioquímica pela Universidade da Califórnia, em Berkeley, e ex-pesquisador da Dow Chemical. Shulgin conseguiu sintetizar a droga pela primeira vez na década de 1960. Outros pesquisadores também conseguiram sintetizar a droga nos anos 1970. A comercialização, para fins terapêuticos, não foi possível por conta da patente já registrada. Dos laboratórios para o consumo massificado, conta-se, entre outras histórias, que a droga, antes de ser proibida, era consumida livremente nos EUA, por estudantes. A publicização excessiva do uso resultou na proibição oficial.

Entre outras histórias, há aquela na qual o ecstasy se disseminou na Europa, nos anos 80, através de seguidores do guru indiano Bhagwan Rajneesh, que propagaram o uso da droga como “meio de iluminação espiritual”. Na mesma época, a droga teria chegado às já famosas praias de Ibiza, onde pessoas iam para se divertir e dançar. Da ilha espanhola, a droga foi levada para a Inglaterra no circuito que inclui turismo e vida noturna. São também outras histórias.

O lado *junkie* das *raves* tem sido creditado com certa ênfase, na ambiência das próprias festas, aos chamados *candy kids*.⁴⁰ São jovens que formam uma espécie de subcultura na ambiência da música eletrônica. A identificação do subgrupo é eminentemente visual. Seus componentes usam roupas e cabelos

³⁸ São muitas as histórias e questões – econômicas, políticas e sociais – que vão sendo superpostas quando se relaciona a invenção, o consumo e a proibição de ecstasy e a cultura dance. Para informações mais detalhadas, há pelo menos dois pesquisadores que fazem narrativas na condição de quem fala do lado de dentro da ambiência *rave*, ou seja, são também testemunhas. Cf. REYNOLDS, Simon. *Energy Flash – A journey through Rave Music and Dance Culture*. MacMillan Publishers, London, 1998 e, em versão disponível em português, SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a Cultura Dance*. Publisher Brasil, São Paulo, 1997.

³⁹ O nome completo é N-Metil-3-4-Metilenedioxianfetamina.

⁴⁰ Cf. www.angelfire.com/sd/techno/hchistory2.html

coloridos, brinquedos pendurados em mochilas, adereços como *piercings* em várias partes do corpo, bijuterias fluorescentes, identificam-se com a figura do *Smiley*⁴¹ e são tidos como incorporação dos consumidores desse tipo de música. Tornaram-se pela expressividade e pela absorção da mídia o estereótipo da estética *rave*.

Jungleists e *hardcore kids*, que formam outras subculturas *rave*, em geral reivindicam a condição de “verdadeiros” *ravers*. Protótipo dos indivíduos corretos⁴², defendem a imagem de não consumidores de drogas e que a demanda que fazem por estímulos para os sentidos são as batidas aceleradas da música eletrônica em suas variações rítmicas. Ainda que ligados à cena eletrônica, as duas vertentes parecem ter importado atitudes típicas do ambiente rock, como o *mosh*⁴³. Mesmo compartilhando o mesmo território, afirmam um discurso segregador, em que as identificações tornam-se instáveis, em que distintos participantes da mesma cena disputam a construção de discursos hierarquizantes.

É com base neste separatismo interno que se difundiu um discurso no qual *jungleists* e *hardcore kids* se consideram “*ravers* de verdade”, ao mesmo tempo em que consideram os *candy kids* como uma espécie de “*ravers* da moda”, ainda que estes é que tenham passado a representar o estereótipo dos freqüentadores das festas pelo mundo todo. Das festas íntimas e conceituadas pela audição quase ritual de música eletrônica – imagem que se atribuem *jungleists* e *hardcore kids* – passou-se às festas “atormetadas” pela invasão de multidões de jovens em busca de novas formas de sociabilidade. O estereótipo do *candy kid* como a figura emblemática da ambiência *rave* é sintomática de como as tribalizações se configuram como uma espécie de *patchwork* identitário.

Nessa cartografia de outros espaços existenciais, talvez o que não estivesse muito claro até mesmo para os adeptos das *raves* era o fato de que na escavação de caminhos variados estivessem sendo atualizadas conexões não só

⁴¹ *Smiley* é a conhecida esfera amarela com sorriso, ícone agregado à estética *rave* desde os anos 80, quando a festa ainda estava mais relacionada com o fenômeno *Acid House*. A palavra *Smiley* é uma acronia da palavra *smile* (sorriso, em inglês).

⁴² O termo usado em inglês é *straight*, que pode significar heterossexual ou pessoa correta.

⁴³ Dança coletiva em que os indivíduos dão trombadas entre si, batendo membros e extremidades do corpo (cabeça, braços e pernas) e simulando golpes uns contra outros.

com outras pessoas, mas também com outros estratos do ambiente. A relação com a alteridade era visível na demanda explícita por novas formas de sociabilidade, em diferentes modos de inventar vínculos sociais na indiferenciada e indiferente sociedade de massas. Uma frase que pode resumir a idéia é esta de um artigo na Internet: “Compartilhar uma experiência, qualquer experiência, é sempre mais recompensadora do que o mesmo ato experimentado em solidão”.⁴⁴

As conexões com outros estratos do ambiente ficam por conta da relação para além do humano que se processam nesses territórios. A produção de festas em lugares ermos, com seus muitos mistérios, implicava na ampliação da sensibilidade por música alta, luzes intensas e decorações psicodélicas. Para alterar ainda mais estados de consciência, vai-se ao encontro de paisagens e odores da natureza, energéticos, bebidas alcoólicas e drogas lícitas e ilícitas. O consumo de ácido, herança de décadas anteriores do movimento hippie, é o caso típico em que “se vê sons e se sente cores”. A figura do DJ aparece como aquele que também detém e vai distribuir senhas para a entrada em outros mundos cósmicos através da construção de linhas sonoras. São as mesmas linhas que ganham intensidades diferentes sob o impacto de alucinógenos.

A relação droga x raves foi enfaticamente relatada em reportagens da imprensa britânica, com a produção e difusão de uma já conhecida imagem negativa das festas. O DJ Dizzy⁴⁵ considera a consolidação dessa imagem no imaginário social como resultado da exposição excessiva e da abordagem jornalística equivocada sobre a cultura dos clubes e, posteriormente, sobre a cultura *rave* no noticiário da mídia. Na análise de Dizzy, cujos comentários é de quem está do lado de dentro da cultura da noite, a imprensa britânica, na difusão do “pânico moral”, conseguiu fazer com que o fenômeno *rave* se tornasse sinônimo de drogas, em particular, ecstasy, assim como fez com que a Irlanda do Norte fosse associada à violência e Westminster à política.

⁴⁴ www.zimnites.co.zw/raving/history.htm

⁴⁵ Cf. www.looney.hippy.com/custom.html

PALAVRAS

Na medida em que distintas expressividades vão se cruzando para formar uma estrutura mínima de linguagem, forjam-se também as primeiras condições discursivas identitárias. A propagação das *raves* implicou não na defesa de palavras de ordem, com direção de comportamento e valores como se fossem doutrinas, mas em palavras-chaves que foram conformando uma linha de pensamento em comum.

PLUR, sigla que passou a fazer parte do vocabulário *rave*, designa as iniciais das palavras *Peace, Love, Unity and Respect* (traduzindo: Paz, Amor, Unidade e Respeito). Ao Paz e Amor do movimento hippie da década de 1960 foram acrescentados a idéia de Unidade e Respeito. Permeada de multiplicidades culturais, as décadas de 1980 e 1990 também registraram notícias de intolerância, racismos, sexismos e outras recusas de relações pacíficas de convivência. Não por acaso, percebe-se a busca de uma unidade mínima diante do caos que assombra o cotidiano e de respeito pelas diversidades expressivas. São idéias que, evidenciando novas condições éticas e existenciais, vão modular a cultura jovem das últimas duas décadas⁴⁶ e que parecem incidir na cultura do Século XXI.

Os quatro elementos PLUR tornam as *raves* um fenômeno cultural próximo aos novos movimentos sociais, na medida em que propõem um ponto de vista mais afirmativo do que dialético sobre questões contemporâneas, como ambientalismo.⁴⁷ Não se trata de promover a idéia de uma revolução no sentido político tradicional, mas *ravers* tendem a acreditar que festas como essas atraem milhares de adeptos em todo o mundo porque incorpora uma “revolução espiritual” que, em dimensões distintas, pode mudar o mundo ou simplesmente proporcionar uma oportunidade para dançar “músicas incríveis”. Certamente, mesmo na ambiência da vida noturna deverá haver sempre discordâncias sobre o alcance de tais intensidades proporcionadas por noites de festas, mas pelo menos uma

⁴⁶ A cultura dos clubes, nos anos 80, já tinha conhecido a intolerância de caráter étnico, sexual e comportamental por parte de segmentos doutrinários, como os *skinheads*.

⁴⁷ Sobre os chamados novos movimentos sociais, cf. SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela Mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*. Cortez Editora, São Paulo, 1997.

palavra parece ser de comum entendimento na conformação desse *ethos*: “*raves* são divertidas”. Ou pelo menos seria o ensaio de uma lei para se efetivar um momento minimamente sincrônico entre diversidades.

Nas sincronias mínimas, captando discursos do lado de dentro dessa ambiência, há depoimentos em que se tenta definir o fenômeno: “Basicamente, *raves* são lugares onde pessoas podem ir para ser elas mesmas, onde qualquer um é aceito pelo que é, onde pessoas dão um sorriso e um abraço, mesmo que você não as conheça bem, onde você pode fugir da realidade e viver em harmonia com outras pessoas por um momento, onde você pode dançar a noite toda até o Sol raiar, é de onde você parte tendo mais amigos do que quando chegou, onde a música mexe com você pesadamente sem parar, onde todos são iguais, onde você pode se sentar se quiser, dançar se quiser, conversar se quiser, dar abraços se quiser, aplaudir ou assobiar se quiser, ou simplesmente fazer nada”.⁴⁸

Esses espaços são o que *ravers* chamam de TAZ (Temporary Autonomous Zone)⁴⁹. Traduzindo: Zona Autônoma Temporária, idéia difundida no universo do ativismo radical de esquerda que visa construir espaços, virtuais ou não, para se combater poderes arraigados. Atividades de piratas de séculos passados, que se atualizam na figura dos hackers contemporâneos, e espaços quilombolas nas Américas, que podem ser traduzidos nas festas *rave*. Essas zonas podem ser compreendidas como uma espécie de outro espaço (Foucault), onde territórios existenciais são produzidos em processo de auto-gestão entre os fragmentos do tecido social contemporâneo. O que se envolve nesse processo são linhas variadas de expressividade.

Distintos territórios estão conectados, trocam-se informações, desenvolve-se a percepção de que *raves* não acontecem completamente isoladas de outras forças culturais existentes. E este é um aspecto que por vezes faz com que a cultura *rave* ganhe aspectos de uma micropolítica do cotidiano. Quase uma tentativa de controlar o caos em que se esvaem cidadanias, subjetividades e emancipações nesta dita contemporaneidade.

⁴⁸ Depoimento em lista de discussão na Internet, postada na rede em 24/10/94 no site www.hyperreal.org/raves/spirit/plur/difining_rave-culture.html. Tradução minha.

⁴⁹ www.hyperreal.org/raves/spirit

AÇÃO DIRETA

Os tédios existenciais que pareciam varrer boa parte do mundo Ocidental nos anos 80 tiveram como foco de reação o retorno da idéia da cultura do “faça-você-mesmo”, já conhecida no movimento *punk*, como modo de produção de subjetividade. O distanciamento político dos jovens em relação às instituições tradicionais resultaram em atitudes vinculadas a uma certa idéia de intervenção no próprio destino ganham materialidade na realização de festas *rave*. Os dialogismos imaginados da civilidade política perdem espaço para políticas de ação direta, nas quais as cartografias *rave* vão se inserindo na medida em que ganham tons de eventos politizados.

A cultura do faça-você-mesmo é baseada fortemente na ação voluntária das pessoas, que não necessariamente recebem pagamento pelo que fazem. Na Escócia, segundo relatos de Nicholas Saunders⁵⁰, um grupo organizador de festas, denominado *Desert Storm*, se destacou em protestos contra a extensão de uma rodovia num parque ecológico. Em outro momento, membros da organização passaram o Ano Novo na Bósnia levando entretenimento às trincheiras da guerra. A *Desert Storm* e a *Full On Dance Squad*, de Nottingham, promoveram um comboio e, em treze dias, chegaram a um local bósnio chamado Split, onde improvisaram uma festa de Natal para refugiados, soldados das tropas das Nações Unidas e trabalhadores de organizações não governamentais (ONGs). Naquele Ano Novo, a polícia bósnia pediu para que o som fosse aumentado. Crianças e até mulheres idosas dançaram num lugar considerado perigoso.

No plano da estética *rave*, o uso de máscaras em festas, mais que mera plasticidade de figurino, foi um esforço para evocar críticas aos desastres ambientais e à devastação de florestas em todo o mundo. O uso intensificado de *piercings* em várias partes do corpo equivalia a uma posição contrária às práticas do aborto. A exibição de coturnos, que além da cultura *rave* grassou também na cultura dos clubes, focava uma crítica na produção de guerras, que se duvidavam

⁵⁰ Cf. SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a Cultura Dance*. Publisher Brasil, São Paulo, 1997, p. 205. Tradução de Tânia Marques.

inventadas pela indústria da informação, e à prestação de serviço militar, obrigatória em alguns países. Tatuagens, que se tornaram populares no ambiente de música eletrônica, aproximaram a juventude urbana contemporânea das culturas indígenas tradicionais, que já a praticavam em outros espaços e tempos, e ganharam tons de uma pedagogia da diferença.

Assim, o retorno da cultura do *faça-você-mesmo* se traduzia aproximando-se de uma idéia de cidadania, na forma de políticas de ação direta, reinventando modos de fazer política tradicional. Sites especializados em música eletrônica dedicam artigos de colaboradores a causas ambientalistas e culturais.⁵¹ Para citar casos brasileiros, há notícias de pelo menos duas festas realizadas em Belo Horizonte com base na idéia do que seja ação direta⁵². Em uma delas, cuja edição de 2003 reuniu uma multidão de 8 mil pessoas, arrecadaram-se brinquedos para distribuir em instituições de crianças carentes. Em outra festa solicitaram-se doações de alimentos, que depois foram distribuídos para instituições filantrópicas da cidade.

Quando tanto se fala de subjetividade na produção de festas, há também nos interstícios dessas atividades um aspecto de cidadania de base estética, típica das culturas urbanas contemporâneas, e que se manifesta no campo do consumo. É aquela responsabilidade social, de que fala Nestor Garcia Canclini⁵³, que pode ser despertada na relação produtiva entre movimentos sociais e festas locais, em narrativas que cruzam o imaginário social. Também no dizer de Boaventura de Souza Santos, a emancipação por que lutam os novos movimentos sociais é antes pessoal, social e cultural, com as lutas sendo traduzidas por formas organizativas – democracia participativa – diferentes das que presidiram as lutas pela cidadania – democracia representativa. Festas se movem tais quais máquinas de guerra.

A idéia de ação direta, da qual as festas tornaram-se ferramentas, também ganhou visibilidade na politização do consumo. Para muitos *insiders*, o que inclui

⁵¹ É o caso do site www.eletronicbrasil.com.br, cujo conteúdo vai além dos temas musicais.

⁵² PEIXOTO, Mariana. Barba e Cabelo. *Volume 01*, no. 2, dez 2003.

⁵³ CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e Cidadãos – Conflitos multiculturais da globalização*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1995. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp.

estudiosos do fenômeno *rave*, a audição de música *techno* é uma “multitude”⁵⁴ de estilos e experiências em música eletrônica. Há, nesta idéia de multidão, uma certa ação política no processo de consumo, no qual algumas questões são propostas para se pensar o *ethos* que então foi se formando em redor da ambiência *rave*. A multidão propõe pensar em idéias no campo da cultura: 1) Juventude, e não idade. 2) Trilha sonora, não apenas bpm. 3) Techno é pansexual. 4) Techno é global (a tecnologia permitiu a prática do sampling na composição de música eletrônica, e o que interessa seria o fato de que há na cena uma postura inclusiva que reconhece a trilha sonora através de distintas culturas; fala-se num multiculturalismo evidente no trânsito *rave*, mas teoricamente o ambiente não é de todo ingênuo a respeito das dificuldades que a questão coloca). 5) Techno é cósmico e espiritual (relaciona-se mais diretamente com tecnologia e suas possibilidades do que com uma genealogia *New Age*). 6) Esperança, e não escapismo (a música é para fortalecer, inspirar e promover mudanças pessoais).

DONS

Do modo como foram contadas ao modo de depoimentos pessoais, e possivelmente com base em modalidades de “ouvir falar”, as primeiras *raves* tinham o caráter de festas particulares, com não mais que 50 ou 100 pessoas, invariavelmente jovens⁵⁵, em busca de refúgio para uma noite de hedonismo e produção de “outros espaços” de sociabilidade que não os da tradição da escola, da família ou do trabalho. A idéia de intimismo relacionada aos primórdios fabulosos dessas festas, porém, não apontava necessariamente para eventos nos quais a entrada fosse necessariamente paga como passaram a ser já nos anos 1990 e nos dias de hoje, pós-anos 2000. Nos primórdios da cultura *rave*, havia o

⁵⁴ www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/techno_subculture.html

⁵⁵ Na ambiência *rave*, o termo “jovem” ganha um lastro dinâmico, incluindo pessoas na faixa dos 15 anos (adolescentes) aos 25-30 anos (adultos).

termo *free party*⁵⁶ para designar o surgimento e a difusão de um modo de se produzir festa fora dos espaços já legendados dos clubes⁵⁷. O termo *free* sugeria mais a imagem de “espaço livre”, onde expressividades comportamentais e culturais fossem mais toleradas do que em espaços já arraigados por costumes dominantes.

Festas livres, pelo menos em seus primórdios, eram supostamente organizadas por entusiastas desse tipo de evento, e não por pessoas que visassem apenas ganhar dinheiro. Mas entre essas diferentes concepções havia a constatação de que a produção material das festas tinha um custo financeiro. Era preciso cobrir minimamente o trabalho de locação de equipamentos de som, remunerar DJs que varavam noites fazendo *sets* e pagar atividades de apoio que incluíam construção de cenários e decoração.

Invariavelmente, festas eram realizadas com base no trabalho conjunto, cada qual com suas competências. Portanto, diferentes concepções de produzir as festas levaram, entre outras coisas, à invenção de modos para realizá-las. Um dos modos que se pregava era sensibilizar os participantes a fazer doações em dinheiro para que os eventos fossem viabilizados materialmente. Tentava-se criar ali uma cultura de donativos, por ínfimos que fossem, para fazer funcionar as festas. Havia uma versão contemporânea de dádivas e contra-dádivas⁵⁸, um *potlach* atualizado em que se produzia valor simbólico na cultura da doação, e não apenas no acúmulo de riquezas.

Por sua vez, esse hábito bem-visto da auto-gestão financeira no circuito nascente da cultura *rave* já implicava numa espécie de construção de vínculos sociais. As doações voluntárias substituíam o pagamento de convites, como no caso dos clubes, promovendo ares de gestão coletiva dos eventos. Estes ares certamente induziam à configuração de um certo *ethos* noturno.

O sistema de doações, porém, incluía a possibilidade de *ravers* poderem entrar nos eventos pagando bem menos do que a cota solicitada, se demonstrassem condições de pobreza o suficiente para o abono da despesa ou

⁵⁶ Cf. www.geocities.com/m_koevsci/history5.html.

⁵⁷ No Brasil, os similares do “clubes” londrinos são as boates.

⁵⁸ Cf. MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia* EPU/Edusp, São Paulo, 1974.

se pedissem de forma gentil para entrar gratuitamente. As festas eram o dom a ser ofertado nessa economia simbólica. Mas a atitude sugerida pela cultura do dom, em caso de possibilidade de fazer doações, era ser generoso.

Na primeira metade da década de 90, festas do tipo já eram realizadas todo fim de semana em Londres e começavam a se espalhar de forma regular por outras áreas da Inglaterra. Quando começam a se espalhar em circuitos variados, tornaram-se invariavelmente festas pagas e já começando a fazer parte do circuito comercial da vida noturna. No quesito organizacional, as *raves* não conseguiram manter os ideais de auto-gestão coletiva de seus primórdios e direcionaram seus rumos para outros padrões administrativos já então herdados da cultura dos clubes. Das pequenas festas íntimas em geral grátis, passaram aos grandes eventos com patrocínios de grandes empresas de âmbitos nacionais e internacionais.

OUTROS COSMOS

Outras versões sobre as origens das *raves* apontam para geografias e tempos bem mais distantes. Para muitos que falam como *insiders*, o conceito de *rave* nos anos 90 não era novo já no começo daquela década. Historicamente, as festas realizadas em Ibiza, na Espanha dos anos 1980, sob o regime franquista, são consideradas uma referência necessária na configuração do fenômeno *rave*. Mas as referências vão além. Não raro, estas festas contemporâneas são comparadas às cerimônias religiosas tradicionais de índios americanos.⁵⁹ Nesses eventos místicos, o que há: reuniões sazonais de tribos para venerações religiosas fortemente ligadas à natureza.

Danças do Sol, danças da Lua, em geral realizadas sob o forte ritmo de percussão de tambores. A musicalidade funciona como pedra angular dessas reuniões tribais. É o mesmo elemento de linguagem que faz proliferar ritmos de transe e promove uma certa unidade dos indivíduos durante o evento religioso. É

⁵⁹ www.thescene.com.au/features/2001_9_33.html

com base neste imaginário herdado de culturas tradicionais, de onde se inventam origens hipotéticas, que se configura as *raves* como festas realizadas junto à natureza, em procedimentos ritualísticos em contato com os “deuses”, quaisquer que sejam.

Sabe-se que culturas antigas já faziam uso de elementos botânicos em cerimônias sagradas para processos de alteração de estados de consciência. A figura do xamã, em geral indivíduos especiais em suas comunidades, era a responsável pelas práticas de curandeirismo nas quais tornava-se possível agenciar o trânsito da consciência entre mundos diferentes. Esta condição especial é obtida pelas habilidades que ele tem na indução de transe através dos quais podem ser feitos contatos com espíritos do mundo.⁶⁰ Na prática do xamanismo em culturas tradicionais, plantas e ervas específicas eram conhecidas pelos seus poderes alucinógenos que bem depois a modernidade da tecnologia farmacêutica e a etnobotânica foram conferir com bases científicas.

De diferentes tradições nativas, portanto, surge uma possível explicação para a formatação das festas *rave* assim como são conhecidas nos dias de hoje. Os paralelos são visíveis. A música eletrônica, com bases de percussão ainda fortemente contrastadas nas estridências de metais, tornaram-se a base para promover ajuntamentos de multidões. A figura do DJ, fazendo a gestão da música em equipamentos tecnológicos, incorpora e atualiza um neoxamanismo contemporâneo. O consumo de drogas sintéticas, se não generalizado, pelo menos sabidamente disseminado, concorre para a produção e alteração de outros estados de consciência e passagens secretas para outros mundos, outros cosmos.

Das técnicas nativas indígenas às técnicas farmacológicas contemporâneas, parece ganhar visibilidade cada vez maior em diferentes culturas a tentativa de se buscar saídas para outros cosmos, “outros espaços”, através de estados de transe. Esses estados da consciência são, por vezes, espacialidades sem geografias. Mas, como se diz em comunidades *rave*, as

⁶⁰ Cf. RUTHERFORD, Ward. *Shamanism – The foundations of magic*. The Aquarian Press, Wellingborough, Northamptonshire, Great Britain, 1986, p. 97.

tradições xamanísticas de povos indígenas não atravessam o ambiente de música eletrônica para criar “ilusões”, mas sim para criar e agenciar “visões”.⁶¹ E esta é uma experiência atualizável na medida em que o efeito hipnótico da música eletrônica, comandada por DJs durante noite que vira dia, consegue ser quase um elemento intoxicante. Entre ilusões e visões, há nuances de um discurso que só os empirismos podem narrar com detalhes de percepção.

A música eletrônica, tocada por DJs compositores, ganha velocidade e virulência nas noites *rave*. As sonoridades artificiais dos sintetizadores fazem proliferar uma linguagem feiticeira, ao modo dos tambores indígenas, que induz os indivíduos a estados de transe. Trata-se de promover sessões em que se passa de um estado de consciência a outro, ao modo de xamãs tradicionais. Em outras palavras, incluem rituais para fazer com que o indivíduo passe de um código a outro, numa espécie de tradução intersemiótica. Essa passagem de um código a outro torna-se possível na medida em que a linguagem musical produz uma "linha" sonora que conecta mundos diferentes. Nas sociedades tradicionais, a figura do xamã é a agenciadora dessa passagem entre mundos até então justapostos. A função mediadora do xamã coloca em circulação ferramentas e senhas para o acesso a segredos de outros domínios sígnicos.

Esta tradução de código a outro é como a troca de segredos: produz-se nos rituais comunitários a passagem de uma diferença a uma identidade. Os rituais produzem vínculos sociais. E vínculo é o que liga os indivíduos entre si e entre eles e o ambiente circundante. No meio se encontra sempre a prevalência de uma linguagem mediadora. A cultura entra em cena como o território existencial que produz: 1) o coletivo sobre o indivíduo e 2) o ambiente sobre o coletivo. Ou seja, a linguagem é a produção que conecta mundos distintos. O território funciona como máquina (Guattari), agenciamento que põe em relação todos as variáveis do ambiente: o humano, a natureza e a cultura.

⁶¹ www.geocities.com/m_koevsci/history17.html

ENTRE O ACONCHEGO E O TERROR: AMBIGÜIDADES DA NOITE

VIDA NOTURNA, ESPAÇOS URBANOS

É necessário referenciar sempre a condição urbana da vida noturna, pois cidades e hábitos noturnos são fenômenos de encruzilhada a produzir cenas que dão caráter fantástico ao cotidiano. Nas festas da cultura *rave*, fluxos de linguagens variadas (música, iluminação, performances, moda...) se cruzam, tecem afinidades eletivas, dão volume a espaços e configuram territórios existenciais. Esses territórios podem ser pensados não pela perenidade de uma paisagem habitada e consistente, mas antes pela provisoriedade de um lugar de passagem. É instalação de “jogo rápido”, como se diz no vocabulário da cultura jovem, para compor um cenário diferente a cada festa. A característica *on the road* das raves bem o diz: trata-se de uma cultura viajante que modula a existência das festas, constantemente reinventadas a cada momento nas geografias do mundo por onde ela se espraia.

E, nessa cultura viajante, evidencia-se uma produção de subjetividade que se relaciona diretamente com deslocamento espacial. Assim, convém recorrer desde já a nuances conceituais que se referem à espacialidade *rave*. É o caso da distinção entre *espaço* e *lugar*, segundo Michel de Certeau⁶². Em sua análise, *lugar* é a ordem, qualquer que seja, na qual se distribuem elementos em relações de coexistência, sendo uma espécie definidora de posições e indicadora de estabilidade. No *espaço*, porém, leva-se em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo, onde mobilidades se cruzam, tem uma certa animação. Assim, *espaço* é um *lugar* produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

⁶² DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – Artes de fazer*. Vozes, Petrópolis, 1996, pp. 201-202.

Já na concepção de Pierre Bourdieu⁶³, o *lugar* pode ser definido como ponto do espaço físico onde um agente ou uma coisa se encontra situado, tem lugar, existe na medida em que produz uma localização ou uma posição. Bourdieu utiliza o conceito de espaço social como um espaço habitado ou apropriado pelos agentes sociais, o que diferencia o espaço da idéia de lugar como sendo meramente um espaço físico. Para de Certau e Bourdieu, a distinção conceitual entre lugar e espaço passa necessariamente pelo atravessamento de condições de subjetividade.

Entre lugares e espaços, a itinerância das festas *rave* cria territórios que vão se compondo na linha de uma cultura viajante, de estar em movimento, que as estradas e a civilização do automóvel legaram a uma certa contemporaneidade que vai se dando aos olhos em diferentes topografias. Há também nessas festas uma condição de mundo simulado. Não um mundo fictício e utópico, mas, capturando um termo de Jean Baudrillard⁶⁴, um mundo hiper-real, pois que, mais que real, é a atualização de um certo mundinho perfeito.

Toda *rave*, nesse sentido, é espaço como lugar praticado por sujeitos sociais, onde o povo-personagem busca promover uma interferência mínima no imaginário social e produzi-lo historicamente em micropolíticas do cotidiano. *Ravers* só transformam um lugar qualquer em espaço na medida de sua ocupação, mas, como já se percebe, trata-se de uma ocupação temporária de lugares, produção de espaços de caráter provisório, promessas de uma festa viajante que faz do estar-a-caminho o próprio acontecimento. Mas de onde provêm as matérias de expressão de uma festa nômade e que se espraia pelos confins do mundo?

Há, certamente, um imaginário contemporâneo produzido pela mídia de massa. Mas, para bem além da superpotencialização dos efeitos dos meios de comunicação, que certamente são fontes de referência para a produção desse caótico arquivo de imagens, é no processo de fruição das mensagens que se dá também um processo de produção e negociação dos sentidos. Neste ponto de

⁶³ BOURDIEU, Pierre. Efeitos de Lugar. In: *A Miséria do Mundo*. Editora Vozes, Petrópolis, 1997.

⁶⁴ Cf. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio d' Água, Lisboa, 1991.

vista teórico se ancora a idéia de uma multidão maquínica, agenciada por distintos estratos do ambiente (pensado em dimensão micro) que herda, mas ao mesmo tempo esgarça, o imaginário, numa espécie de co-produção. O indivíduo contemporâneo, isolado no meio da massa ou ativamente conectado a um grupo, insiste em encontrar modos de produção de subjetividade na medida em que produz efetivamente espaço.

Convém, portanto, cartografar, produzir mapas, inventar rotas, seguir linhas. O espaço urbano, neste caso, torna-se o cenário e o ambiente onde se desenvolvem significativas cenas culturais da vida contemporânea e os processos de subjetivação que a vida noturna, em especial o fenômeno *rave*, permite visualizar. Mas a vida urbana, que pelas vias da Modernidade fez promessas de uma vida melhor, é própria também para cenas de intempéries sociais. Georg Simmel já enunciava num clássico texto - que em geral tem interessado mais a urbanistas, cientistas sociais e geógrafos - os contratempos da vida na metrópole para o bem-estar do indivíduo.

Segundo Simmel, o desenvolvimento da cultura moderna foi caracterizada pela preponderância do que ele chamou de “espírito objetivo” sobre o “espírito subjetivo”⁶⁵ que grassa nas cidades. É a partir da massificação típica da vida metropolitana, em que o indivíduo é nada mais que uma “peça de engrenagem”⁶⁶ do sistema produtivo e civilizatório, que se retoma a necessidade da diferenciação do indivíduo na trama do social.

Na cultura *rave*, fenômeno geográfico traçado pelas linhas de suas trajetórias itinerantes, criam-se espaços de produção de subjetividades. Com base nesse espaços pensados por de Certeau, Bourdieu e Foucault, pode-se dizer que festas *rave* criam itinerários e rotas de viagens, nas quais se produzem processos variados de criação de vínculos sociais. Breves que são, talvez se trate, no fundo, de não-vínculos. Se há criação de uma certa identidade tribal, como a mídia constantemente se refere ao fenômeno *rave*, é razoável afirmar que se trata de identificação pré-fabricada, com muitos de seus insumos sendo fornecidos de

⁶⁵ SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental (tradução de Sérgio Marques dos Reis). In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, s/d.

⁶⁶ Termo do próprio Simmel.

antemão e simultaneamente pela estética homogeneizante da cultura de massa e pela estética trabalhada pelas mídias especializadas⁶⁷. Além disso, esses processos de identificação tendem a não se aprofundar, mas, ao contrário, permanecem na superfície. E é na medida da intensidade do instante que se produz lugares comuns, povoados e atravessados pelo mesmo vocabulário, espaços de comunicação e con-vivência que são os ambientes das multidões de festas.

Nesses ambientes da noite se retoma a idéia de “comunicação como cultura”, comunicação como ritual, em que o modelo de produção e consumo de informações é circular. As cerimônias sagradas são casos arquetípicos dessa visão ritual da comunicação. Mas, ao invés canalizar a atenção para o sermão, como instrumento de difusão e momento supremo das cerimônias, procura enfatizar elementos-ferramentas como as rezas e os cantos, pelo poder de atração e agregação que exercem na formação de grupos sociais. A projeção de idealismos “tribais” acontece na promoção de manifestações culturais e comportamentais como jogos e danças. A ordem simbólica, nesta visão culturalista da comunicação⁶⁸, visa nem tanto informar, mas confirmar uma ordem subjacente que tem como co-produtor cada indivíduo que dela participa.

As *raves* evidenciam a produção de espaços de convivência nos mais diversos lugares por onde transitam essas festas que viajam e arrastam multidões. Já foram realizadas em barracões improvisados, fábricas desativadas, praias pouco povoadas e mesmo despovoadas, prédios abandonados. Nos primórdios da cultura *rave*, esses espaços foram produzidos como um eufemismo para se ir além do tal “espírito objetivo” da atomizada vida urbana e do tédio do cotidiano reificado pela produção econômica. Em várias partes do mundo, jovens procuravam praticar “outros espaços” onde se reinventavam modos de vida gregária pela audição de música, consumo de drogas e danças coletivas.

⁶⁷ No Brasil, vale anotar como referência o surgimento em 2003 da revistas *Beatz* e *Volume 1* dirigidas ao público de música eletrônica.

⁶⁸ A visão ritual da comunicação contradiz a hegemonia da visão transmissiva que marcou a *Mass Communication Research* americana. Para melhor compreensão desta visão dualista dos modelos comunicacionais, cf. CAREY, James. *Communication as Culture – Essays on media and society*. Routledge, London/New York, 1992.

Pelo menos uma década depois de registrar suas histórias à margem da História, a idéia original das *raves* como um lugar eufêmico, metáfora do Paraíso perdido, se mistura com imagens do aconchego e imagens de guerras simbólicas promovidas em seus interstícios. O que há de eufemismo: fabulações amenizadoras de um certo mal-estar provocado por interdições do desejo na vida dita moderna, tendo Sigmund Freud e Georg Simmel como dois grandes intérpretes desse mal-estar. O que há de guerra: modos de articulação e agenciamentos do próprio desejo, que por vezes se traduzem, na cena *rave*, principalmente no consumo de drogas lícitas e ilícitas. São ambigüidades, composições conflitantes entre contrários, que conferem intensidades à cultura da noite, e que os espaços das festas *rave* tendem a atualizar. A atualização, como movimento do virtual, resolução de um problema, se relaciona diretamente com idéia de atrito. Mas é no atrito do movimento que se traçam narrativas e se inventam topografias.

DEVANEIOS E DELÍRIOS: TOPOGRAFIAS

Se há uma idéia que se confunde com a idéia de casa é a função de habitar. Nos dizeres de Gaston Bachelard⁶⁹, a casa de habitar é uma casa que abriga o devaneio e protege o sonhador. É o lugar onde se permite sonhar em paz. Eis aí uma idéia de casa, ninho do aconchego e da vida pacificada, que por tradição vem se inscrevendo em imaginários de distintas geografias e épocas. Pensada lá pela metade do século 19, a casa bachelardiana parece ainda persistir no imaginário contemporâneo na medida em que o espaço público urbano, permeado por ondas de violência, parece empurrar as pessoas cada vez mais para espaços fechados de convivência.

As histórias à margem da História, como se percebe nos relatos da “resistência” *rave* dos anos 1980-90, evidenciam dessa festa uma origem na qual havia uma busca pelo lugar do aconchego, que correspondesse a uma casa de

⁶⁹ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 2000. p. 27.

habitar, eufêmica, mas que fosse simultaneamente a busca de um território reinventado como utopias praticáveis. Talvez se encontre nessa atitude de realização da música eletrônica uma idéia de autoria e produção de subjetividade das multidões de jovens e adultos que passam por essas festas em todo o mundo. Transportamos a partir daqui a idéia de casa de habitar bachelardiana, a imagem da vida privada e pacificada, para a idéia de espaço onde o que há é outra imagem de uma casa que transita entre o público e o privado.

Os territórios por onde passam os viajantes *ravers* são mais que instalações físicas de casarões abandonados, fábricas desativadas e galpões inúteis. Não se resumem também aos aparatos de sonorização, iluminação e armações metálicas propiciados pelas inovações tecnológicas da engenharia. São lugares atravessados de subjetividades, onde os aspectos sógnicos e materiais da parafernália do ambiente são elementos co-produtores de novas sensibilidades para cada indivíduo que se aventura na noite. Aos devaneios pacificados e confortadores da casa bachelardiana, a contemporaneidade da multidão *rave* introduz os delírios de uma festa nômade.

Essa idealização e construção de um cenário de festa referem-se a uma vida que, não sendo perfeita, torna-se pelo menos uma vida reformada. Daí dizer que no ambiente noturno – do qual as *raves* se tornaram um fenômeno à parte – faz conexões com um certo inconsciente maquínico e faz proliferar imagens que só pode visualizar quem se dá o trabalho de navegar em devaneio e delírios – os próprios e os alheios.

A itinerância de uma festa *rave* inventa lugares onde um determinado espaço privado se confunde com o espaço público. Essa geografia se evidencia quando um lugar é tomado de assalto pela multidão. Nesse trânsito entre o público e o privado, os territórios nômades transfiguram a idéia de “casa de habitar” e tornam-se uma configuração híbrida, zona cinza de indiscernibilidade, entre fronteiras até então delimitadas entre um espaço que supostamente delimita um dentro e um fora.

A faculdade da imaginação, que sempre esteve associada à uma idéia de produção “interior”, e por isso mesmo provida de eufemismos, talvez seja pretexto

para se desvencilhar a subjetividade do abismo entre dentro e fora. Bachelard enfatiza em seus muitos textos essa faculdade humana que é a imaginação. Entre o devaneio de que falava o autor e o delírio incorporado pela cena *rave*, e se é pelas vias do pensamento por imagens que uma iconografia fala por ela mesma, os lugares por onde passam os fluxos semióticos dessa festa ganham esses aspectos de espaço-mídia, lugares de fluxos, imaginação como prisma receptor e dispersor de linguagens. Por esse ponto de vista, os espaços *rave* são produzidos como imagens que proliferam a partir de devaneios e delírios de quem inventa e dos que participam a cada época a cultura da noite.

São linguagens – às vezes em versões poéticas – de produtores culturais, DJs, designers de iluminação e dos próprios *ravers* que se conectam e movimentam os cenários de festa. Talvez seja pelo fato de nem o devaneio nem o delírio se estruturarem em pontos fixos do pensamento é que há variedade de imagens e variedade de espaços produzidos. Talvez seja também por isso mesmo que as *raves* se configurem mais como uma idéia em processo, sempre passando por modulações, do que um conceito bem delimitado.

A imagem poética é, na concepção bachelardiana, mais variacional e menos constitutiva, o que lhe confere à imaginação uma condição de faculdade humana que viaja. “Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens é tarefa árdua, conquanto monótona”. Há pistas o suficiente para se perceber que a imaginação, muito além de uma cultura ocidental que hipoteticamente enfatiza o primado da razão e da linguagem verbal escrita, ganha um novo estatuto como dádiva humana.

É através da imaginação que o homem inventa ferramentas para fazer irromper novas geografias. A imaginação, faculdade que se configura como “erro” do pensamento racional, torna-se ela própria ferramenta, ganha outro estatuto enquanto elemento que agencia a produção de imagens. Com o devaneio, o homem constrói paredes e ilusões de proteção. Com o delírio, agencia máquinas de guerra. Dá a si mesmo uma nova proposta de linguagem, em geral produzidas nas condições mais adversas, através da qual recria constantemente a realidade invariavelmente hostil. A invenção de espaços segue a mesma trajetória das

fabulações que inventam os espaços da vida noturna, que transitam entre lugares de passagem, lugares de atrito e até, como por tradição sempre se desejou, lugares de aconchego.

Por esse ponto de vista é que se considera mais produtivo o encantamento do percurso de um devaneio ou de um delírio do que a permanência de uma imagem estática. Ou seja, interessa mais as imagens que o percurso mesmo constrói e desfaz do que “uma” imagem que se estrutura num dado instante e permanece. Produtores de *raves* sabem o quanto a demanda da multidão modula a formatação de uma festa cujo destino parece ser a busca da diferenciação a cada noite. As invenções de imagens – cenários, design de iluminação, performances, paisagens sonoras – que se atualizam nessas festas não têm vocação para fechamento de arquivo: ele sempre se move com a adição constante de iconografias que, já se sabe e já foi dito, por vezes são mesmo imagens recicladas da estética da cultura das mídias⁷⁰.

Na invenção de linguagens, gestadas e atualizadas em processos de curadoria, as imagens se sucedem. Essas modulações da demanda implicam fazer com que uma festa, mesmo dotada de uma certa especificidade e tida como multiplicidade, já esteja passando por um processo de obsolescência antes mesmo de amanhecer. Obsolescência, sabe-se bem no caso de produtos e serviços, já era uma idéia muito cara aos processos de produção capitalista – e a noite, ao invés de se estruturar como uma imagem permanente, torna-se um fluxo caótico.

É o caso da idéia de casa. Enquanto produção espacial e geométrica, a casa é um espaço de proteção do indivíduo, segundo a formulação de Bachelard. Por outro lado, sugestiva é a idéia de “uso do espaço”, a mediação produtora de sentido que é a função do habitar. Isto porque casas imaginárias, dotadas de realidade em sua qualidade virtual, tornam-se sempre maiores e mais perfeitas do que casas concretas, de tijolo e cimento. Casa, enquanto lar, é lugar de

⁷⁰ Usamos este termo “cultura das mídias” por conta da dispersão de imagens causada por esses dispositivos técnicos que são as mídias contemporâneas (Internet, TV a cabo, revistas especializadas), mas já não mais apenas as chamadas mídias de massa (TV aberta, principalmente).

permanência. Mas espaço noturno, convém realocar a imagem na vida contemporânea, tornam-se lugares de permanência temporária. Torna-se mais lugar de passagem do que descanso, ainda que possam ser lugares de retornos constantes. Retornos por vezes calmos, por vezes conturbados.

DESINSTALAÇÕES

O paraíso terrestre, se existe, é feito de imagens inventadas pelos eufemismos da imaginação. *Raves* talvez o sejam. O que a vida intensa e a fria crueldade da vida urbana retira de cada cidadão comum, o devaneio e o delírio lhe devolvem na forma de imagens produzidas no cotidiano, novos abrigos para o corpo e o “pensamento”. Daí acontece uma dupla troca: o devaneio e o delírio abrigam novos espaços, que por sua vez abrigam novos delírios e devaneios. O processo de semiose, força do signo em sua circulação no ambiente, é que também produz novas atualizações do imaginário herdado e o torna dinâmico.

O trânsito entre o virtual e o atual torna-se fugidio e instável. É como se entre o “dentro” e o “fora” da consciência houvesse mais proposições de nuances do que de fronteiras muito bem definidas. Mais além, pode-se tratar até mesmo de uma imagem dualista e obsoleta da realidade, porque o imaginário, é necessariamente parte constitutiva dessa realidade, mais precisamente por ser trânsito, vetor de passagem no jogo entre atualização e virtualização de coisas imaginadas e realizadas.

Em certa medida, a passagem por um território *rave* remete à idéia de uma sessão de teatro. Cenários, luz, atores. Nesse tempo cósmico, embarca-se em roteiro alheio, com autores, diretores e personagens de uma peça num fluxo de imagens e linguagens outras. Passa-se o tempo com esses personagens como se eles fossem companhias virtuais, sendo o palco uma espécie de outro lado do espelho. Início de sessão, hora de acionar um tempo fabuloso. Operacionalizar essa narrativa exige fazer com que o tempo cronológico lá fora seja não

necessariamente suspenso, mas que passe a coabitar com outros tempos, incluindo o tempo mítico.

Na modulação das festas *rave*, em que os cenários tendem a mudar a cada evento, as alterações constantes parecem promover o indivíduo a um estado de não-saber. Tal estado de consciência despista a preponderância de uma razão que comanda o indivíduo em sua passagem pelas entranhas dos lugares para onde ocorrem as festas *rave* e seus territórios planejadamente iluminados – o que não significa necessariamente com muita luz.

Os ambientes noturnos, onde se ouve música em alto volume e o corpo que dança aciona o piloto automático para se mover, não raro são conformados por imagens sem definição. Uma lâmpada entre o azul e o roxo tem uma cor inominável no momento em que atinge a percepção. O não nominável, que deveria ser o adjetivo da “coisa em si”, por isso mesmo se torna o substantivo, a “coisa em si”. É substantivo, mas uma coisa sem nome. Charles Sanders Peirce, talvez chamasse a isto de “qualidade”⁷¹, como aquela leve sensação de estar no mundo, ainda que esse mundo não consiga fazer qualquer sentido porque o que há é um estranhamento da consciência diante da realidade caótica que se apresenta.

Numa *rave*, assim como num clube noturno, essa sensação de simplesmente estar no mundo pode ser dada, por exemplo, pela velocidade do estroboscópio. Quase sem delimitar intervalos entre uma piscada e outra, o estrobo dá movimento às formas por ele iluminadas como se fossem imagens de cinema: entre um claro e um escuro que a consciência mal percebe em frações de segundo há uma ilusão de movimento como em fotogramas de um filme. Spots fixados em armações metálicas emitem feixes de luz que cortam o espaço de cima a baixo parecem, e não mais do que parecem, e por assim dizer simulam,

⁷¹ Cf. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1996, p. 115: “...o termo qualidade não se aplica quando o adjetivo, como incompreensível, é concebido como significando uma relação. Assim, brancura será, neste sentido estreito, uma qualidade apenas enquanto se pensar em objetos como sendo brancos independentemente de qualquer outra coisa: porém, quando isto é concebido como uma relação com o olho, “brancura” é apenas uma qualidade num sentido mais frouxo”.

funções bélicas de canhões (mas estas ainda são adjetiváveis por metáforas). Canhões de luz promovem o terror da claridade em excesso.

Do interior invariavelmente escuro dos ambientes noturnos procedem imagens tão desconexas e sem sentido como as imagens oníricas. Para essas imagens não se busca interpretação ou esforço em que se empenha energia do *cogito* para uma verbalização forçada. Não numa festa *rave*. Há imagens, no âmbito dessas festas, que não precisam de interpretação ou de explicação, porque pelo menos nesse tipo de espaço subjetivo o pensamento dito pré-lógico talvez seja uma virtude e princípio de uma feliz ingenuidade, um alegre não-saber.

Se as imagens ali têm função talvez seja a de promover devaneios e delírios, pensamentos por imagens, sendo elas próprias agenciamentos de devaneios e delírios anteriores de quem inventa, produz e participa as festas. Não parece haver nesse território *rave* maiores tentativas de racionalização que venham a traduzir verbalmente as formas percebidas quando o corpo – agenciando-se com música, luzes, bebidas e o que mais quer que seja – dança como que acionando um piloto automático. Há imagens como meras produtoras de sensações, que geram pura percepção cônica, na qual o percebido não produz necessariamente sentido. A configuração das imagens sem nome e sem adjetivo permanece um estranhamento, e também sem a verbalização como princípio de sublevação das profundezas da consciência a um estado de dissertação.

Há imagens impalpáveis, aquelas que atravessam a consciência de cada indivíduo e da multidão *rave*, mas que não cabe aqui fazer atualizar, porque quando elas se atualizam em geral já é outro dia, andamento do tempo em que o regime de claridade invoca a força dissertativa da linguagem verbal. Mas, no geral, muitas imagens dos espaços noturnos permanecem mesmo é no limbo do subconsciente de cada indivíduo que passa pela experiência da noite, porque são imagens para não pensar, que têm sua função na medida em que produzem aquela percepção cônica na qual o sentido ainda não se instala e nem precisa se instalar.

Até porque quando o sentido se instala já se evidencia um processo de obsolescência da imagem cândida. O próprio de algumas imagens nas *raves*, e por extensão à vida noturna em geral, é não ser provida nem ser provedora de sentidos, num estado de consciência onde a semiose não transita pela insuficiência mediadora de um signo. Mediação, produção de sentido: provavelmente seja algo sempre procurado, mas que neste caso torna-se dispensável. Talvez este seja um dado que invariavelmente impele os notívagos a nomadizar pelos lugares de convivência: quando um lugar começa a fazer sentido demais, vira lei, perde o encanto. O sentido, quando se instala, desfaz o alegre não-saber e colabora para o invariavelmente acelerado processo de obsolescência dos espaços noturnos. O sentido que insiste em se instalar, neste caso, é sintoma de que a imagem já está em processo de entropia e de dissipação.

A razão, como faculdade soberana, vira a imagem do avesso e corrompe sua graça. Quando imagens não têm sentido, elas são inúteis para pensar – e esta é sua virtude. Elas têm valor quando existem para desinstalar o *cogito* e refazer outras imagens do pensamento. Lugar do outro tempo, que não a flecha do tempo cronológico da era industrial e do trabalho com hora marcada, espaços noturnos, tais como proliferam mundo afora, têm vocação para agenciar dispositivos de reencantamento do mundo. Territórios profanos que simulam geografias sagradas.

SENSORIALIDADES

Diferentes civilizações e suas multiplicidades culturais foram e continuam sendo grandes produtoras de imagens. As diversas áreas do saber – ciência, filosofia, artes – é que sabem o quanto é vasto esse arquivo a que chamam de imaginário. Gilbert Durand⁷², na incursão antropológica a que se lança, propõe

⁷² DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Edições 70, Lisboa, 1995, pp. 80-81. Tradução da 6ª. edição francesa de 1993.

dividir o imaginário em dois grandes regimes ou polaridades: o Regime Diurno e o Regime Noturno. O Regime Noturno é mais amplo, subdividindo-se ainda em estruturas sintéticas e místicas. Neste canto das estruturas místicas, que funcionam como gavetas para armazenar certas tipologias de imagens, encontram-se iconografias que permitem continuar acionando a idéia de espaços noturnos, em especial as *raves* como espaço produzido.

Antes de continuar, porém, convém avisar que há talvez um risco que se corre aqui. Trata-se do fato de a imagem ser uma “estrutura” de linguagem, já que até aqui o esforço foi o de concebê-la teoricamente não como uma estrutura símica, mas como um processo subjetivo, ou seja, atravessado pelos usos e pelas mediações que se faz dessa estrutura. Porém, para amenizar este mal-estar teórico, vale lembrar que o próprio autor faz uma abordagem do imaginário como uma estrutura “frágil”, porque de tempos em tempos ele é perpassado por fatores de toda sorte, ambientais ou culturais, que alteram o estado de coisas. Este cartel de conceitos também é tomado aqui como ferramenta, pois a partir dele os desdobramentos e conexões teóricas se mostram férteis.

Segundo Durand⁷³, as estruturas místicas evocam imagens de repetição e perseverança; viscosidade e adesividade; realismo sensorial; e miniaturização. Os verbos que evocam imagens das estruturas místicas são verbos de ação: descer, possuir, penetrar – todos eles mantidos sob um verbo guarda-chuva que é o verbo *confundir*. Os arquétipos dessa estrutura são adjetivos que descrevem estados de coisas e percepções: profundezas, calmarias, temperaturas (quente, morno), intimidades, esconderijos.

No desdobramento dos arquétipos, são alinhadas imagens como o microcosmos, a criança, o pequeno, o animal-mãe, a cor, a noite, a mãe, o recipiente, o centro, a casa. E muitos outros. Finalizando o esforço de classificação, indo dos símbolos ao que o autor chama de sintemas, as imagens selecionadas são imagens de espaços e interiores: o ventre, o caldeirão, o berço, a ilha, a caverna, a barca, comedores e comidos, entre outras. São imagens

⁷³ DURAND, Gilbert, 1995. Op. cit., pp. 80-81.

sugestivas, tais como interiores habitados e subjetivos, que parecem aflorar na idéia de espaços de convivência que são as *raves*.

Espaço noturno torna-se o monstro arquitetônico que arrasta e recolhe os homens em seus interiores, que, para cada indivíduo, era mais propriamente a proliferação de linguagens do lado de fora. Um dentro-fora. Pretendo refúgio protetor, a imaginação que atravessa os interiores indeterminados e nebulosos dos espaços noturnos funciona como negação do tempo. Nesses territórios, interiores noturnos dos lugares de diversão e de passa-tempo, aprende-se a não temer a penumbra nem a escuridão, imagens que não raro remetem à idéia de vazio sem narrativa ou de solidão. Adentrar o escuro evoca a descida à terra, ao mar concreto ou ao estômago antropofágico. Trata-se de uma cena que se transfigura aqui como o passeio-descida de um indivíduo pelo lusco-fusco no interior das casas e lugares noturnos. É preciso desaprender o medo nessa narrativa que evoca movimentos de uma viagem por lugares desconhecidos.

Essa idéia acerca do não-medo refere-se ao fato de que, invariavelmente, acontece de haver o imperialismo de um único regime do imaginário, marcadamente o regime da claridade, imagem que tende a remeter à idéia de felicidade e de boa consciência. A experiência na mudança de um regime diurno para um noturno equivale a promover um reequilíbrio simbólico, ao modo de um rearranjo de imagens, no qual o indivíduo se realoca na sua relação com o ambiente. Há um princípio ecológico que vai apontar o processo de subjetivação na vida do indivíduo com o mundo que o cerca e o afeta.

Convém lembrar que este reequilíbrio simbólico não remete à idéia de pacificidade. A dialética entre as estruturas do imaginário, longe de remeter a uma síntese harmônica, propõe lidar com a síntese considerada como tensão presente de elementos contraditórios. Isto acontece talvez pelo fato de a imaginação ter uma necessidade incessante de dialética, ou seja, a vida exercida pelo imaginário do atrito. “Para uma imaginação bem dualizada, os conceitos não são imagens que se acumulam por semelhança; os conceitos são pontos de cruzamentos de

imagens, cruzamentos em ângulos retos, incisivos, decisivos”.⁷⁴ É a partir desse cruzamento de imagens que transbordam cenas líquidas e fluidas, ambíguas e até absurdas, como aquela em que “peixe nada e voa”, mas que as subjetividades da noite permitem atualizar.

Espaço noturno, ambiência que promove esgarçamentos do imaginário fluido, aparece como o lugar onde a profusão de imagens liga não só os homens às coisas do ambiente, mas liga também os homens entre si, porque elas são representações vividas e afetivas, e do mesmo modo constituídas pelo império das imagens⁷⁵. Por essa perspectiva, uma noite de festa *rave* não é apenas um conjunto de imagens ou um lugar-geografia por onde circulam pessoas e coisas. Essa seria a idéia de uma noite passiva, atravessada por diferentes narrativas. Há, na multiplicidade que é o imaginário, uma outra imagem da noite na qual ela aparece como sujeito. É quando ela personifica “uma deusa a quem nada resiste, que envolve tudo, que oculta tudo; é a deusa do Véu”.⁷⁶ Já havia aqui, nos interstícios do imaginário, uma idéia de noite-máquina.

O envolvimento é uma imagem de viscosidade, daquilo que prega, adere, busca o contato, que “nega a negação” e, com terrores próprios, exorciza terrores outros através dos eufemismos, procura “administrar” o devir pela repetição dos instantes temporais.⁷⁷ É a viscosidade da escuridão da noite, como que personificando e dando materialidade a abstrações, que atravessa o espaços noturnos e serve de pano de fundo para a ambiência e a sociabilidade contemporânea.

Os espaços de festa *rave* são cenário e pano de fundo para a aparição de estrelas artificiais. Seja onde for, o artifício da noite se inventa, com estrelas de neon, explosões solares de estroboscópio e asteróides de vidro. Os cenários, com seus elementos que compõem esse imaginário noturno e urbano das festas, ganham dimensões cósmicas na afetação de peles finitas. Certamente, a cultura

⁷⁴ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, São Paulo, 1998, p. 54.

⁷⁵ Op. cit., p.105.

⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, São Paulo, 1998, p. 105.

⁷⁷ DURAND, Gilbert, 1997, obra citada, p. 281.

rave produz um outro tipo de organicidade nos espaços noturnos. A relação entre os indivíduos torna-se efêmera, com vínculos sociais em constante mutação. Por outro lado, a relação da multidão ganha outras dimensões quando as conexões apontam também para o ambiente circundante. Talvez por isso as topografias desenhadas pelas festas *rave* ganham mais aspectos de linha que se espraíam em várias direções do que pontos que criam raízes e permanecem. *Raves* tornam-se prismas: são atravessados por linguagens que depois são expulsas em várias direções e múltiplas intensidades.

CASARÃO ANTIGO: ANTROPOFAGIA DE UMA CASA-ONÇA

FACHADA

Festa 1. Na Cuiabá de ruas tortas, a rua Pedro Celestino, antigamente chamada Rua de Cima, tem uma reta de três quarteirões que vai da Praça Alencastro até a rua Voluntários da Pátria. Logo depois desta rua, mas antes da curva que esconde a Feirinha da Mandioca uns cem metros à frente, situa-se o antigo casarão, que décadas atrás abrigava uma família típica de classe média. É casa geminada, com paredes e muros colados às casas adjacentes. Diz-se que as casas geminadas, de paredes laterais coladas umas nas outras, protegiam a população do antigo arraial contra ataques de índios. A fachada da casa, de uns 25m de largura e uns 10m de altura, avança sobre a calçada estreita, típica de estilo colonial.

A parede rente à calçada é de um tempo em que os segredos de quartos e salas ficavam bem mais próximos às ruas. Havia, na arquitetura de antigamente, uma certa proxemia entre a vida privada do lar e a vida pública das vias de trânsito. Sonoridades, mais que imagens, irrompiam dos interiores das casas. Nas ruas silenciosas ouvia-se, através das grossas paredes, o som de paus de guaraná⁷⁸ sendo ralados na grosa. Era uma atividade em geral feita ainda no frescor das madrugadas de antigamente. A fachada do Casarão forma duas linhas horizontais que se afastam, montando um paralelepípedo que aumenta de largura conforme se acentua o declive da ladeira. A leve depressão da rua faz com que uma das laterais da casa seja visivelmente maior.

⁷⁸ Guaraná natural, em pó, é tradicionalmente consumido na região da Grande Cuiabá como energético. No senso popular, é tido como revitalizante sexual. Era a bebida energética de noites de antigamente. Porção: colherzinha de xícara (das de café), medida de água fresca ou gelada em copo americano, açúcar a gosto. Curioso que nesta região do país não se produz nem se processa a semente do guaraná, que é importado do Norte do país nos formatos bastão e em pó. Trata-se da já conhecida associação cultural produzida pelo consumo, e não pela produção. Seria o mesmo caso do consumo de açaí no Rio de Janeiro, que também importa o produto do Norte do país. Cuiabá e Rio de Janeiro: cidades atravessadoras de cores e sabores de topografias outras.

Seis grandes janelas são distribuídas pela fachada. Da esquerda para a direita, entre a segunda e a terceira janelas, abre-se uma grande porta instalada na parte mais alta da rua. Com luzes acesas, a primeira janela à esquerda serve de bilheteria. Vista do outro lado da rua, é uma televisão na hora do telejornal com seu apresentador. Há notícias de uma festa. O mundo nos olha com os olhos do casarão. Sofisticação mínima: telhas bordam o ponto mais alto da fachada. São retalhos de Portugal que rodaram e subiram rios da antiga colônia e fizeram arquitetura nos entremeios do cerrado de Mato Grosso. A casa é retalho de uma Cuiabá colonial que resiste no espaço urbano contemporâneo. Em sua versão antiga, a cidade, conforme relatos de historiadores, era uma autêntica aldeia do Minho ou de Traz-os-Montes, replicação das aldeias do norte de Portugal ali no ponto mais central da América do Sul⁷⁹. A diferença entre a matriz e a colônia, como se sabe, era o fluxo de ouro abundante que seguia de cá para dourar arquiteturas e jóias do lado de lá do Atlântico.

Na fachada do Casarão, nenhum neon, backlight, cartaz ou banner. Nada que lembrasse uma festa noturna. Apenas uma placa de madeira, discreta, quase uma tábua, com letras coloridas: *Oficina 300*⁸⁰. A casa tem a descrição das primeiras *raves*, de caráter outsider-underground: uma vida quase subterrânea, longe ainda da visibilidade do mainstream da noite onde estão clubes mais confortáveis ou sofisticados. Numa dessas grandes janelas de madeira do Casarão vendiam convites a R\$ 10.

⁷⁹ Cf. PÓVOAS, Lenine. *Sobrados e Casas Senhoriais de Cuiabá*. Ed. FCMT, Cuiabá, 1980.

⁸⁰ O velho casarão abriga, desde a época da pesquisa de campo, duas entidades culturais: a AMA (Associação Mato-Grossense de Artesãos) e a Amav (Associação Mato-Grossense de Audiovisual). Acaso ou não, o tricentenário casarão, construído em 1731, é identificado com o número 300 naquela que já foi chamada Rua de Cima. Ela foi residência do brigadeiro Antônio de Almeida Lara, primeiro fabricante de cachaça em Cuiabá. Em 1874 foi instalado no prédio o Tribunal da Relação da Província, que hoje seria Tribunal de Justiça. Nos anos 1960-70, o publicitário e escritor Aclyse de Mattos passou na casa parte da infância: “Eu ‘voava’ de velocípede por aqueles corredores”, lembra Aclyse, em depoimento para esta pesquisa. Já nos anos 1990, a casa foi transformada em restaurante e casa de espetáculos do ator Liu Arruda, criador da satírica personagem Comadre Nhara, que fez história no teatro besteirol em Cuiabá. Nos dias de hoje, o Casarão foi transformado em centro cultural, onde se realizam, entre outros eventos, reuniões do Fórum Mato-Grossense Permanente de Cultura. Curioso como parece haver na cidade dois tipos de “conhecedores” dessa casa: no ambiente artístico, ela se chama *Oficina 300*; no ambiente da noite, simplesmente *Casarão Antigo*. Devo a maior parte destas informações sobre a história do Casarão ao publicitário e videomaker Nicélio Acácio, membro da Amav, a quem agradeço a recepção na *Oficina 300*. Ou *Casarão Antigo*.

O cenário urbano do Centro Velho é movimentado por automóveis que transitam lentos na rua estreita e por pessoas que vão chegando a sós, em duplas, em grupos. A localização do Casarão é acessível a vários segmentos sociais. Do terminal de ônibus no Centro chegam os que vêm de bairros distantes da Grande Cuiabá. Pelas ruas estreitas trafegam carros nacionais e importados. Quem mora nas redondezas também chega a pé. Pergunto se meu nome estava na lista de convidados dos produtores da festa. Tinham esquecido de colocar. A mulher da bilheteria aciona um telefone celular. De algum lugar do Casarão mesmo, a não mais que 20 metros de distância da bilheteria, um dos produtores do evento confirma meu nome. Resolvido o incidente, recebo o convite e espero meus companheiros de noite na fila da bilheteria. Entramos na casa.

CORREDOR

A porta de entrada, rente à calçada, tem folha dupla com abertura ao meio. Só uma se abre. O portal é alto, típico de casa antiga. Paredes grossas⁸¹, uns 30 cm, sustentam o esquadro de toras de madeira. A porta dá acesso a um corredor escuro de forro elevado. As paredes brancas destacam nas laterais do corredor duas portas vermelhas que evocam tons de barro, ocre, bronze, que se fundem no lusco-fusco do ambiente. Uma cortina preta une/separa o corredor em duas partes. O corredor, ao modo de uma grande onça-pintada, devora a todos os que chegam e pisam naquele território. Corredor-onça. Onça antropofágica. O estômago dá o bote. Quem passa por ali protagoniza uma imagem de descida, mais devoração que acolhimento⁸².

⁸¹ As paredes de casas antigas em Cuiabá eram feitas de adobe, mistura de argila e materiais – como palha – secados ao Sol. Essas paredes não raro continham fagulhas de ouro, metal abundante no solo da região, onde bandeirantes incrustaram a cidade. Crianças de antigamente brincavam de raspar, cavucar e achar fagulhas douradas e brilhantes nessas velhas paredes. Traquinagens de gerações outras eram dessa natureza, para desespero de pais antigos e seus problemas educacionais pré-midiáticos. Paredes com fagulhas de ouro eram telas de imersão.

⁸² O clima de violência à noite nas ruas do centro da cidade faz com que a chegada ao casarão antigo evoque um imaginário do aconchego e do acolhimento. No entanto, para além dessa imagem de harmonia, o que há é um princípio de maquinação para esgarçar os sentidos de quem chega à casa.

A primeira parte do corredor tem uma entrada com iluminação indireta, sobras da pálida luz amarela que vem da rua. Passa-se pela cortina preta. A luz rareia, os passos tornam-se lentos, temerosos, as mãos tateiam. Objetos, quase imperceptíveis, pendem do teto quase próximos ao chão. São fitas de plástico preto. No leve tremular, algum brilho e o toque as denunciam no escuro. Uma vez descobertas, elas parecem se mover em direção aos corpos. Quem tenta atravessar o corredor se debate com os obstáculos. Tentativas em vão.

Vapores da pista e suor impregnam o material sintético, que cola fácil em várias partes do corpo. Pescoço, rosto e braços, principalmente, se enroscam e ganham lentidões por instantes de segundos. Sensação tipicamente onírica e de angústia: tentar se mover sem sair do lugar. No corredor de entrada desse Casarão Antigo, o mal-estar sensorial era maior do que o medo de assalto na rua estreita do Centro Velho.

O corredor-instalação sugere ares de modernismo tardio naquela velha casa de estilo colonial. Acontece ali algo misterioso de *Éden* e *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Experimentações de Ligia Clark em que a casa é o corpo. A participação em instalações ambientais acontece de fora para dentro. O acontecimento: despertar de sensações, afinamento de sensorialidades, retirada do corpo e da consciência das vivências habituais, transporte para um mundo desconhecido. A antropofagia do corredor nessa casa-onça demanda corpos para funcionar. Não há mais separação entre corpo e objetos. A cada entrada de *raver* naquele cenário, a experiência tátil reinventa a arte da camuflagem animal. Arranjos de fluxos entre carne, pedra e plástico: fusões e superposições de natureza e cultura. O que se sucede: mistura, fenômeno físico, em que os componentes não perdem suas características, para proceder a outras misturas, na mesma noite.

Cada indivíduo que passava pelo corredor adentrava uma maquinaria de objetos plásticos causadora de sensações e estranhamentos. Se os parangolés de Oiticica só ganhavam sentido pela incorporação de quem se propusesse a dançar com as capas de tecido, o corredor escuro do Casarão antigo proporcionava uma nova condição semiótica na medida do trânsito de cada corpo fazendo mediações com os tentáculos que pendiam do teto.

Difícil visualizar detalhes e as expressões faciais de quem passava pelo corredor. O que se podia perceber eram reações e movimentos de corpos na penumbra. Um grupo de rapazes passa devagar pelo corredor, tentando acostumar automaticamente os olhos à luz baixa e indireta. Passos lentos, em sentido contrário, outro rapaz desloca os cipós sintéticos com as mãos, desprega plásticos do cabelo para sair à calçada, onde uma luz amarela e pálida dá um tom mais calmo à noite. Em situação parecida, outro rapaz mais afoito, não se sabe se por divertimento ou por incômodo, passa arrebatando violentamente as fitas de plástico, como que abrindo caminho no meio da mata a golpes de foice.⁸³

O corredor, ao contrário do que acontece nas casas noturnas convencionais, não era apenas lugar de passagem ou de permanência. Era, antes, uma máquina de afetar corpos e causar sensações: acolhimento e expulsão de corpos devorados pela armação dessa casa-onça antropofágica. O corredor estriava e alisava corpos-territórios. Tocado e incomodado pelos tentáculos de material sintético, os corpos se confundem com o ambiente. Acontece, já na chegada ao Casarão, uma participação sensorial de cada indivíduo no ritual de imersão nesse território de vertigens semióticas.

O corpo, naquele espaço, pertence ao ambiente, liga-se nele, conecta-se, confunde-se. As capturas da casa-onça começam quando cada *raver* que entra no espaço pensa ser atraído apenas pelo tan-tan-tan graves e metálicos da *house music*.⁸⁴ Nesse corredor, as pessoas são arrancadas de seus mundos habituais e deslocadas para um outro lugar, desvelado no susto, mas que desperta nelas diferentes regiões sensoriais. É bem provável que já naquela passagem, por breve que seja, muitos *ravers* tenham se dado conta de que uma festa dessa não tem pudores para imersões ambientais. A casa continua a captura de corpos, acaba de arrastá-los para dentro com música em alto volume e jogos de luz. Música é

⁸³ A cena em questão nos faz lembrar a cena imaginária da anta, que, fugindo da onça-pintada, corre em disparada pelo cerrado, arrebatando cipós, arbustos, plantas e até pequenas árvores no meio da mata. Daí o termo popular e pejorativo “anta” para os que fazem coisas no susto, sem pensar.

⁸⁴ A festa em questão é indicadora da característica moduladora de um fenômeno como as *raves*. Enquanto se pensa que a música eletrônica estaria afirmando uma possível preponderância do gênero *techno*, pelo menos naquela festa a predominância musical foi da *house music*, com suas batidas nem tão aceleradas.

isca. A casa, arapuca. São coisas e estímulos que chegam à percepção, mas que a razão ainda não tratou de prover de sentido.

SALA

Uma segunda cortina preta conecta o fim do corredor à pista de dança, que um dia já foi uma grande sala de jantar. Tem uns 7m x 30m. O teto é rebaixado com forro de madeira em declive. Para a sustentação, uma grande viga de madeira e suas transversais. Onde um dia já devem ter existido lustres há *spots* de luz. Cores diversas, escolheram várias. Um estroboscópio em alta velocidade relampeja na sala. A luz enche toda a sala e foge pelas janelas. A vista, que pouco antes se acostumava ao escuro do corredor, agora tem que se acostumar com o excesso de claridade. Luz branca, de todos os espectros. É luz é dura. Incide na retina como se fosse Sol a pino. Na sala, pessoas dançam com óculos escuros. Aparecem na penumbra mais bocas e dentes de regozijo do que rostos definidos. Pontas acesas de cigarro riscam círculos vermelhos no ar. Olhando contra as explosões do estroboscópio, a luz desenhava formatos de corpos em negativo. Na outra direção, a luz faz mover corpos e objetos em câmera lenta.

As paredes brancas davam-se a ver em vários painéis de cores fosforescentes. Amarelo, laranja, vermelho, azul. Cores quentes, berrantes, irrompem por entre cores frias. Na abstração das formas, resta a lembrança das cores e seus nomes. Nos painéis se vê mãos e pinceladas rápidas de Adir Sodré em sua captura de Keith Haring⁸⁵. Foi nessa noite de uma festa viajante que uma arte então subterrânea nos metrô de Nova York galgou o mundo, agenciou-se com outro artista brasileiro e foi ganhar materialidades outras num velho casarão em Cuiabá.

Arte é linha. Linhas não ligam dois pontos. Atravessam entre os pontos, na transversal. Naquela sala de estar, onde pessoas dançam extasiadas ao som de

⁸⁵ Keith Haring (1958-1990), artista pop americano, conhecido pelas imagens simples e “infantis”. Adir Sodré, artista plástico mato-grossense, conhecido pelos contrastes entre cores escuras e vivas de seus trabalhos.

house music, fundem-se a ironia ferina de artistas plásticos geograficamente tão distantes e tão próximos. Quando mal se percebe, são muitos os itinerários de uma festa *rave* e as linhas que ela cria na medida em que viaja e faz viajar.

No teto, versões de bólides e outras histórias. Esferas laranjas, marmorizadas e translúcidas são vazadas pela luz dura do estrobo. Predomínio de tons monocromáticos na decoração do teto. A cor laranja dá ares cítricos e doces ao ambiente. O efeito de mármore imita mistérios de névoas que circundam a própria esfera laranja. Leveza sobre leveza, a maciez das formas arredondadas conforta sensações e modula impressões. Forma e cor que atijam olhos e bocas como confeitos de padaria. A evocação é de balas, doces, caramelos. Artíficos de laranja, tangerina, pêssego. Depois se via: eram daquelas imensas bolas infláveis de plástico que se ganha como prenda em parque de diversão. Faltaram pássaros para bicar esses confeitos de engana-olho noturno.

Em vez de pássaros, esculturas-polvos ficavam grudadas no teto. Tentáculos móveis e retorcidos saltavam sobre as pessoas na pista. Os monstros, feitos de balões compridos e dobráveis, viram móveis. Matéria-prima feita em São Paulo ou na China. Sintoma de globalização, as lojas de brinquedos importados são os bolichos⁸⁶ contemporâneos e fornecedores de objetos com suas linguagens-mundo para decoração *ready made*. Depois da experiência tátil do corredor, a sala, lotada de gente dançando, propõe ainda novas semióticas. Um forte cheiro de cigarro invade o nariz e irrita os olhos. No ar, fumaça de cigarro de menta e canela⁸⁷ invade e preenche o ambiente. Odores se misturam: cigarro, cevada, perfumes, suores. A casa contrai e expulsa esses odores.

A sensação de umidade, já anunciada no corredor, torna-se mais intensa. Faz calor na noite. Um grande ventilador no alto da parede se move como uma biruta. Ventilador tan-tan. Em movimento de vai-e-vem, o autômato vigia os corpos suados e agitados no salão. O par de hélices espalha o bafo de ar quente.

⁸⁶ Pequeno estabelecimento comercial de secos e molhados.

⁸⁷ São odores de cigarro importado da Indonésia que chega ao Brasil invariavelmente via Paraguai. Tem aromas/sabores de menta e canela. O cheiro forte que lembra mais charuto do que cigarro propriamente dito. Tornou-se uma espécie de moda no ambiente da cultura *dance*.

Uma porta de folha dupla, aberta, é o principal ponto de passagem da sala para a varanda. Entra e sai de gente, luzes, vapores e odores.

Na sala, o piso é de madeira. Longas ripas, provavelmente cedrinho, correm paralelas no sentido maior do ambiente. No terreno em declive, o horizonte do piso é sustentado por uma estrutura que transforma a casa num bangalô. A sala fica suspensa num platô a dois metros do solo. A estrutura elevada de madeira estremece sob os pés pelo efeito dos graves de grandes caixas de som instaladas sobre o piso. Som ali é algo que se ouve. Mas também que se sente, porque ele atravessa o piso como ondas de energia. Efeitos para os sentidos: os graves se espalham, e fazem dançar quem pisa no chão de madeira.

O ambiente ganha intensidades com a luz e o som. O piso treme, a casa e os corpos se movem simultaneamente. Sons, vozes, odores, luzes que a sensorialidade do corpo não ignora. E nem tem jeito. “É como não sentir calor em Cuiabá”.⁸⁸ Quatro grandes janelas com grossas molduras de madeira se voltam para os quartos; estão fechadas e guardam mistérios de antiga residência, de casarão antigo⁸⁹. Seis grandes portas de madeira dão acesso aos fundos da casa: uma delas sai direto numa escada que leva ao quintal, uma para a lateral que virou estacionamento e três delas para uma varanda-mezanino.

Encostado à parede, um pequeno palco é improvisado. Lá pelas 2h30 o DJ, instalado com sua parafernália num dos quartos, interrompe o *set* baseado em *house music* para anunciar as performances. Entre as apresentações, uma *drag queen* dava impulso à sua carreira de performer da noite. Sara Michigan, jogador de vôlei de dia e drag à noite, hibridismos na transgressão de gênero que faz

⁸⁸ Livre uso da letra de música do *Skank*.

⁸⁹ Depois se soube dos segredos dos quartos. Acostumados que estamos aos apartamentos e casas contemporâneos, em geral de espaço reduzido, as dimensões dessas casas antigas atraem o olhar pela grandeza de suas áreas. Os quartos são amplos. O teto é elevado, o que sempre foi muito apropriado para o calor dos trópicos. Num dos quartos, aquele se entra à direita pelo corredor-onça, funciona a loja da Associação Mato-Grossense de Artesãos. Proliferação de cores, sabores e odores. Cores e formas: pássaros e peixes (grandes e pequenas esculturas em madeira), violas-de-cocho, redes de dormir, colares e anéis (materiais variados: coco, palha, couro, penas, sementes, bambus). Sabores: licores (pequi, figo, jenipapo, lima, limão), guaraná ralado, pixé (paçoca de açúcar e amendoim), quebra-queixo (doce caramelado). Odores: vêm como anexo de cores e sabores: predominantemente adocicados. São linguagens que ficaram ali, escondidas, à margem da multidão *rave*, esperando um dia ou noite dessas para saírem e aparecerem também como elementos participantes de uma festa.

transbordar a idéia de masculino x feminino e os múltiplos saberes do corpo. Sobre os saltos altos, a peruca num grande coque quase se enrosca no tãtan do ventilador. Suspense entre pessoas na pista que observam a cena. Um dia, uma *drag queen* quase foi devorada por um autômato doméstico numa casa-onça.

VARANDA

Tem uns 20m x 2,5m. Ali se sente ares novos no ambiente aberto voltado para o quintal. O piso de madeira, pouco mais de um metro acima do solo, forma um bangalô. O teto é baixo e de telha aparente. As grades de proteção têm curvas – madeira que o tempo entorta. No meio da varanda, quatro pilares de uma caixa d'água atravessam o espaço entre o piso velho e a cobertura. Debaixo da caixa d'água, entre o vão dos pilares, é improvisado um bar com ripas de madeira. Caixas com gelo, cerveja e refrigerante. Do gosto doce da cola ao amargo da cevada, tudo em recipiente descartável: plástico e lata.

Ponto de parada, ponto de passagem. As disfunções dos usos reinventam o espaço. Gente sedenta disputa um lugar no balcão, onde dois garçons administram a demanda. Um telefone público⁹⁰ instalado num dos pilares da caixa d'água toca insistentemente, abafado pelo som alto que vem da pista ao lado. Três portas se voltam para a sala. Clarões do estrobo vazam com a música para a varanda. Na porta do meio, o trânsito é mais intenso – da sala para fora e vice-versa. Grupos de rapazes concentram-se ao lado do bar. Conversa-se e bebe-se em pé nessa varanda sem sofás ou redes de descanso.

A grade vira escoro de gente cansada da pista que observa o lado de fora. De costas para as luzes que fogem da sala, ganha-se uma vista da cidade. À esquerda, a mangueira do vizinho invade o quintal do Casarão. Mangas maduras, às dezenas, ameaçam a paz das pessoas que conversam do lado de cá do muro.

⁹⁰ O telefone dentro da casa se explica pelo caráter de utilidade pública das atividades culturais do Casarão.

Mangas-bombas querem doar cor ao chão. Amarelo manga. Mais à frente se vê uma casa e sua varanda, vazia, silenciosa, sem festa.

Na paisagem do centro histórico surgem imagens verticalizantes: Morro da Luz, torre da Embratel, mesquita muçulmana, fachada da Igreja de Nosso Senhor dos Passos. Paisagem mestiça, construída por viajantes de lugares vários, linguagens outras. Em séculos passados, havia uma Portugal simulada nas entranhas da cidade. Depois de Portugal, muitos mundos agora passam por ali. Fluxos semióticos promovem estados de não-signos.

VARANDA PERPENDICULAR

É mais estreita, não mais que 1,30 m de largura, porém mais longa, mais de 10m. Corre à frente de um anexo perpendicular à casa onde há um quarto que funciona como dependência, cozinha e dois banheiros. O piso é de azulejos vermelhos, opacos, com rejunte de coral da mesma cor. Nessa cozinha de antigamente devia haver quitutes de velhas senhoras que serviam ao casario: ventrecha de pacu, farofa de banana, maria-isabel, bolo de arroz, bolo de queijo, chá com bolo, francisquito, refresco gelado. Curioso como lembranças da memória mal conseguem traduzir odores e sabores em forma de imagens.

Cozinha hoje: a janela vira caixa de bar, fichas vendidas são senhas para degustações de cerveja, água mineral, refrigerantes e destilados no bar da outra varanda. Para conseguir as senhas, é preciso atravessar o corredor até o meio. Quem passa por ali necessariamente toca em quem vem em sentido contrário. Tal qual nas ruas estreitas da cidade, o corredor promove encontros, contatos corporais e cumprimentos entre desconhecidos.

A grade é de madeira, parece frágil. Daquele ângulo, a paisagem muda um pouco. Vêm-se telhados envelhecidos em primeiro plano e o moderno prédio de uma empresa de genética. À direita, o elevado da Igreja do Rosário/São Benedito, onde, diz a lenda, havia uma alavanca de ouro que arrastou tantos aventureiros para os cerrados de Mato Grosso. Ao longe, numa parte mais alta da cidade,

prédios modernos da Avenida do CPA, antenas de rádio e torres de TV fazem emergir uma topografia também verticalizante. Do Centro Histórico se vê passar um fluxo de outras linguagens, outras semióticas, outras durações.

QUINTAL

Grupos de jovens – moças e rapazes – conversam no quintal com piso de cimento. Em pé, alguns movem a cabeça ao som da música que chega até lá. Mexem os braços ou estalam os dedos no mesmo ritmo dos graves da *house music*. Dança, ali, não demanda necessariamente o movimento do corpo todo. Há danças que ficam ali, contidas, em movimentos mínimos. Uns dedos que estalam também demandam condição de ser dança. No quintal, o ar é mais fresco já nas altas horas da madrugada. O tamanho da área é de uma quadra de esportes, um pouco menor. O piso é metade cimento e metade de terra batida.

Na parede do fundo, geminada com a casa vizinha, há três bancos de madeira para descanso da guerra na pista. A ameaça do lado de fora vem ainda do vizinho: a mangueira *bourbon* já tem frutos maduros naquele final de inverno e anúncios de verão. A expectativa é de que uma manga madura caia e faça uma intervenção naquele espaço. Daí dizer que performances e artes começam na natureza. Entre tons de verde e amarelo, as mangas parecem bombas de explodir em cores.

É do fundo do quintal que se percebe melhor o formato em L da casa pintada de cal verde, já desbotado pelo Sol e pela chuva. Vistas de fora, a madeira da grade na varanda principal desenha linhas sinuosas, linhas de madeira envelhecida. A horizontalidade da casa não inibe a vista do céu para quem está na parte de baixo do quintal. A parede da casa sustenta um antigo lampadário de metal, com uma discreta lâmpada incandescente que amarelece o ambiente com uma luz macia. A velha caixa d'água de cimento ganha mais duas caixas novas de amianto (modernidades necessárias para uma casa antiga).

Ao lado, no canto logo abaixo da segunda varanda, um mamoeiro discreto vai brotando pequenos frutos, ainda verdes. Quase esquecidas e próximas à parede, esculturas de dois tuiuiús e uma garça branca em tamanhos naturais observam a movimentação de pessoas nessa parte de baixo da casa. Um rapaz magro simula um ato sexual violento e sádico com o tuiuiu de cimento. Depois, outra simulação com a garça. Aos berros e às gargalhadas, gritava o nome de uma mulher: uma tal de Rose. O tuiuiu e a garça permaneciam pequenos impávidos colossos. Breves performances de *ravers* durante uma sessão de *house*, luzes de estrobos, odores diversos, tentáculos de monstros plásticos, bebidas entornadas e outras coisas mais. Em impérios de antigamente, esculturas e monumentos impunham medo e respeito sobre bárbaros invasores. Nos dias de hoje são instrumentos, quase aliados, para se fazer troça.

BANHEIRO

Banheiro masculino. Lugar de mistério. Fica no quintal, debaixo do corredor em L. É quase um porão. Tem um vaso mictório na entrada, logo à esquerda, uma pia de porcelana à direita e um espelho logo à frente. Três *spots* de lâmpada incandescente iluminam o ambiente. Contra a umidade do lugar, colocaram azulejos amarelos nas paredes e vermelhos no chão. Para costumes privados, há dois boxes com portas levantadas. Homens entram de dois em dois. Sabe-se lá o que acontece nesses momentos íntimos até então individuais. Antigamente, supõe-se, deviam ser banheiros dos empregados da casa. Encostado à parede, um rapaz fuma um cigarro e incorpora diferentes tipos de solidão de um banheiro. Banheiro-fumódromo.

ENTRE O MASSIVO E O MOLECULAR: FESTAS MINORITÁRIAS

A FUGA

No Século 19, havia uma idéia de indivíduo que o pensador espanhol José Ortega y Gasset definia como homem-massa, “abandonado a si próprio” e “vegetando ficticiamente suspenso no espaço”. Figura representativa da aristocracia de sua época, o autor de *A Rebelião das Massas* escrevia em tom pejorativo sobre a formação social a que se designou de “massa”, versão moderna da barbárie, na qual os indivíduos “não se preocupam com nada além de seu bem-estar e ao mesmo tempo não são solidários com as causas desse bem-estar”.⁹¹

Diferenciado, no caso, é o público, sempre minoria, elite e dona da racionalidade cartesiana do pensar, em especial do pensamento lógico. Por esse ponto de vista, público é aquela formação social baseada na capacidade de troca de informações mútuas dos indivíduos que o compõem, em processo dialético tal qual recebido da herança grega, num ambiente em que há troca de informações, procedimento social digno de pertencer ao que no imaginário moderno se convencionou chamar de “processo civilizatório”.

A massa, no senso comum ou na conceituação dos eruditos, aparece invariavelmente como o reverso da civilidade. “A massa é sem atributo, sem predicado, sem qualidade. Aí está sua definição, ou sua indefinição radical. Ela não tem ‘realidade’ sociológica”, argumenta o sociólogo francês Jean Baudrillard⁹². Qualquer sentido produzido socialmente se perde nessa nebulosa que é a configuração da massa. E o sentido se perde da mesma maneira que se perde uma informação no vácuo. A massa, fenômeno amorfo que mal se captura no plano teórico, é bem o plano de indiferenciação social do qual todo indivíduo parece querer fugir.

⁹¹ ORTEGA y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*, Martins Fontes, São Paulo, 1987. p. 77.

⁹² BAUDRILLARD, Jean. *À Sombra das Maiorias Silenciosas – O fim do social e o surgimento das massas*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 12.

Essa indiferença das massas, segundo Baudrillard, tem uma brutalidade positiva que deveria ser melhor analisada. “As massas não são mais um referente porque não têm mais natureza representativa. Elas não se expressam, são sondadas. Elas não refletem, são testadas”. Mais à frente, o mesmo Baudrillard comenta: “Ninguém pode dizer que representa a maioria silenciosa, e esta é sua vingança”. O principal sintoma de que havia uma nova sociedade sob a denominação de massa era um aspecto ligado diretamente à visibilidade do acúmulo de pessoas circulando nas ruas das grandes cidades. O sintoma que indicava a configuração de uma sociedade moderna era o aparecimento da multidão, como observou José Ortega y Gasset⁹³.

O fenômeno da multidão, pelo menos no plano teórico e como objeto de interesse das Ciências Sociais, aparece na Era Moderna e continua dizendo o quanto a sociedade de massa insiste em dar-se a ver neste novo século 21. E é mais pelo sintoma da multidão, aquele agrupamento humano a transbordar pelas ruas das cidades, que a sociedade de massa confere uma dinâmica caótica à vida urbana. Pertencer à massa, no entanto, implica em se perder no anonimato e na indiferenciação de uma categoria sociológica invariavelmente formulada em tom pejorativo.

A massa carrega esse tom pejorativo porque a imagem que se tem do fenômeno o afasta da idéia que comumente se tem de civilização e sentidos afins. Na multidão se engendra, da mesma forma que na “maioria silenciosa” que é a massa, um processo social igualmente caracterizado pela indiferenciação dos indivíduos, que se tornam nada mais que números numa determinada ordem. Predominam na multidão ainda as emoções e a promoção de laços afetivos sobre qualquer conduta ou vínculo de caráter racional. E onde falta a imagem da razão faltaria a imagem de um ideal processo civilizatório.

Pelo menos para a psicologia social, que depois viria a ser aplicada principalmente pelos pesquisadores americanos em estudos na área de Comunicação, o que atrai a atenção dos indivíduos na formação da multidão é algo que permanece fora do universo de entendimento de seus componentes. Não

⁹³ Obra citada.

raro, a multidão formada ao acaso permanece reunida sem saber exatamente o que a atrai e o que lhe dá contornos. Trata-se de um fenômeno em que predomina uma espécie de não-saber. O que importa é a “agoridade” do fenômeno, o sentimento de estar presente que se faz ali no momento, na sua mais plena positividade.

A diferença da multidão em relação à massa é que na multidão há uma relação de proxemia, ou seja, de proximidade física, entre seus integrantes, que trocam influências diretas entre si, como numa passeata política ou num grupo musical que atrai pessoas dançando. Na multidão, o que há é fluxo, uma certa positividade do acontecimento, um movimento aleatório no qual cada indivíduo que compõe a turba o faz de forma muito tênue entre uma certa ordem e uma virtual desordem, como se os elementos que permitissem a formação do grupo fossem dados ali no instante mesmo em que se forma o agrupamento.

“A vida me carrega como se fosse um gigantesco abutre”, escreveu uma vez o poeta Roberto Piva. Se assim fosse, a vida seria ela própria, em toda sua positividade, uma intercessora do indivíduo. Como dizia Gustave Le Bon, a turba – o outro nome da multidão – também carrega o indivíduo em seu alegre sentimento de onipotência, exige ilusões e não pode passar sem elas. E a própria proxemia da multidão funciona como uma onda que, tal qual o gigantesco abutre de que fala o poeta, carrega o indivíduo na corrente da vida. Trata-se de uma espécie de ressonância, indivíduo-ambiente, algo bem próximo do conceito deleuzeano de “intercessores”, que pode ser qualquer coisa, uma pessoa, um objeto, energia na qual o indivíduo pega carona para construir uma trajetória. Já não se vai contra. Vai-se a favor. A multidão, funcionando como máquina, enseja a possibilidade de ser um acontecimento em sua positividade.

A vida noturna é um fenômeno social em que esta imagem da sociedade de massa torna-se cada vez mais fragmentada. Numa feliz ingenuidade, em que a conformação dos agrupamentos sociais é dotada de um não-saber próprio da multidão, os notívagos parecem apostar nessa tal positividade da vida. Povoada e atravessada por multiplicidades culturais as mais diversas, as noites urbanas fornecem um estoque de imagens que se renovam constantemente. De tempos

em tempos se inventa um novo agrupamento social que perpassa e altera o cenário e a idéia de vida noturna.

NEOTRIBALISMO

A massa, que é o todo social, mas um todo aberto, vaza de dentro e transborda em imagens fugidias. Essas imagens que pululam na vida urbana, e que reflete na cultura *rave*, podem ser visualizadas em forma de pequenas multidões, agrupamentos identitários que se aproximam conceitualmente daquilo que o sociólogo Michel Maffesoli chamou de “neotribalismo”⁹⁴. Pensar em tribos é direcionar o foco das atenções e dos estudos numa parte do todo social. Visão metonímica da sociedade, esse neotribalismo está estampado e prolifera no cenário contemporâneo.

Na vida noturna, especificamente, o neotribalismo encontra sua atualização permanente. Uma cartografia da noite ou mesmo um mapeamento do tema na mídia são indicadores de que, à noite, as pequenas multidões que se amontoam em territórios demarcados pela cidade buscam essa proximidade de corpos na conformação de identidades perdidas e esfaceladas nesta dita contemporaneidade. Em outras palavras, os processos de identificação de caráter tribal buscam refazer os laços perdidos do intimismo pessoal que a vida massificada e individualista fez despedaçar a partir de uma intensa divisão social do trabalho e de uma excessiva necessidade de especialização de funções no mercado.

Estas duas características – sociedade de massas e divisão social do trabalho – aparecem aqui como grandes indicadores de níveis de modernidade e modernização alcançados por uma sociedade. Ser moderno, convém lembrar, equivalia ter a capacidade de projetar e alimentar o futuro desde o presente. Em

⁹⁴ Cf. MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos – O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1998.

outras palavras, a Modernidade adiantava o futuro no presente, o que depois viria a ser outra grande marca da contemporaneidade.

O que essa dimensão multifacetada do social permite ver é que a sociedade se reinventa colhendo cacos de si mesma e fazendo montagens antes impensadas. Cada nova tribo que surge nos dias de hoje é esse transbordamento da sociedade que procede por meiose: o todo se esfacela para gerar novas células que vão se multiplicando. E a noite, múltipla que é, ilustra bem esse fenômeno social contemporâneo. A proliferação de novas multiplicidades atualiza um tal diversidade de estilos, como se no caos que é a sociedade de massas estivesse virtual uma série ainda não nomeada de modalidades de existência.

Se a massa é a “maioria silenciosa” sem atributo, como afirma Jean Baudrillard⁹⁵, a vida tribal tal qual sugerida por Michel Maffesoli, e que pela hipótese deste trabalho transborda na vida noturna e na cultura *rave*, é uma espécie de fuga da indiferenciação social. Pertencer a um agrupamento no âmbito identitário, tendo na multidão sua forma mais visível, é simultaneamente desenredar-se do individualismo e da massificação. Trata-se nem tanto de enfatizar a produção de um “eu” egocêntrico e nem tanto perder-se no infinito da sociedade de massa. Transbordar pelo meio, numa nova rede de sociabilidade, permite ao indivíduo sair de si mesmo e embrenhar-se na trama de um tecido social reinventado. As noites de festa *rave*, que se enredam entre dois dias, são intersticiais: costuram individualidades e as conectam em grupos.

Pertencer a um grupo equivale a adquirir uma “identidade”, ainda que por empréstimo. Mas vale lembrar: trata-se de uma identidade que o ambiente social conforma para o indivíduo. Da indiferenciação da sociedade de massa para uma posição social de evidência num grupo menor, o indivíduo produz alguma subjetividade e reinventa o seu cotidiano, para usar um termo de Michel de Certeau. Simultaneamente, o grupo produz o indivíduo – alguma objetividade.

Se pode haver subjetividade no agrupamento tribal, isto refere-se ao fato de essa aglomeração social ter um forte componente emotivo. A comunidade emocional promove o esgarçamento de uma imagem da sociedade. A vida em

⁹⁵ BAUDRILLARD, Jean. Obra citada.

grupo se atualiza nem tanto pelo contrato social, mas muito mais pela configuração de um *ethos* do qual os componentes do grupo participam. A vida noturna, em Milão ou Rio de Janeiro, Nova York ou São Paulo, Madri ou Cuiabá, é uma miríade de *ethos* os mais diversos que se espriam por um mundo há muito tempo globalizado.

Nos interstícios desses *ethos*, a idéia de coletividade é sempre uma imagem caleidoscópica: basta um ou dois movimentos de uma coletividade qualquer para a imagem se deslocar, tornar-se fugidia, enfim, desfazer-se e refazer-se novamente. Essa idéia de uma imagem fugidia está relacionada com a formação invariavelmente efêmera desses agrupamentos. E esta efemeridade talvez seja um sintoma de que a afetividade não se configure necessariamente como o cimento que funda as novas formas de sociabilidade contemporânea. A aposta, neste caso, é no fato de que, paradoxalmente, o que “funda” as relações sociais são os processos de fuga.

A imagem do contemporâneo, produzida e distribuída numa teia de linguagens, é já nem tanto a imagem da permanência, mas a imagem do trânsito. A contemporaneidade se move. Daí dizer que o efêmero é o que há. E o que há é o que passa. A vida como cinema: imagem que se move. O efêmero tem sido a imagem pejorativa de tudo aquilo que não tinha vocação para produzir raízes. Porém, velocidade, mais que efeito de um dispêndio de energia, torna-se vetor de mudanças por vezes inimagináveis. As mudanças, são processos que atualizam regularidades que se pretendem perenes. Processos de fuga são simultaneamente processos fundadores de novas condições de vivência. Paradoxalmente, mudanças e deslocamentos são aquilo que às vezes, nas circularidades da vida, permanecem pela repetição.

Em cada fuga há uma fragmentação do tecido social. Quanto mais fragmentação, mais dispersão. Quanto mais dispersão, mais minorias, mais devires minoritários, mais grupelhos. A partir da parafernália virtualizante da Internet, os grupelhos proliferam mais ainda. Como diz o antropólogo Hermano

Viana, “tantos que até Félix Guattari ficaria entediado”⁹⁶. O todo da sociedade contemporânea é uma junção de pedaços. A vida noturna produz e fornece imagens fragmentárias desse mundo, ao que se chama, em outras palavras, de pós-moderno.

Antes que a idéia de tribo viesse aportar nas teorias do social, o linguajar comum chamava de “panelinha” aos microgrupos de amizades, menores ainda, agregadas antes pelas nuances de afinidades do que pela estrutura de uma suposta identidade. A partir dessa conformação mais íntima, onde deve haver um conforto psicológico para cada indivíduo, a localização micro-social permite aos seus componentes transitar pela formação identitária maior que é a tribo propriamente dita.

O social, se dissecado em suas partes, camada sobre camada, indica que os agrupamentos identitários permanecem no tempo porque para eles, como sugere ainda Maffesoli⁹⁷ em outra de suas obras sobre o mundo contemporâneo, a cultura é percebida e vivida como uma totalidade concreta. O mundo micro do neotribalismo torna-se uma narrativa-mundo, em metonímia, num processo de afirmação do indivíduo no grupo e do grupo no todo social. É ali, numa parte necessariamente ligada ao todo, que se cria um instante identitário que permanece, ainda que numa efemeridade que faz vacilar a idéia de identidade.

Visto nessa direção, da parte para o todo, o processo indica para uma sociabilização de indivíduos em grupos, ainda que os grupos não estejam necessariamente pensando em integração funcional ao macroambiente que é a sociedade. Em direção contrária, o que se vê é uma fragmentação da sociedade como se ela passasse por um esfacelamento contínuo. Em outras palavras, o que há é multiplicidade como processo de diferenciação. As tribos que proliferam nos dias de hoje não desempenham papéis no todo social, exatamente por não serem funcionais. São em relação ao todo social, quando muito, produções simbólicas, meramente expressivas, o que lhes basta.

⁹⁶ VIANNA, Hermano. As Tribos da Internet in: *Imagens* no. 4, abril de 95, pp. 47 a 49. Editora da Unicamp.

⁹⁷ MAFFESOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Artes e Ofícios Editora, Porto Alegre, 1995. p. 64.

O que se pode observar, sem maiores sobressaltos, é que, no neotribalismo contemporâneo, e que se torna visível nas pequenas multidões da cultura *rave*, a relação do indivíduo com o grupo tende a ser uma relação de harmonia: relação dos iguais. Em outra dimensão, a relação do agrupamento tribal com o resto da sociedade já tende a ser uma relação de força: produção da diferença. Há, simultaneamente, regimes antagônicos do imaginário (Gilbert Durand) nessas micro-narrativas em sua bipolaridade de imagens: acolhimento x fuga, pertencimento x dissipação, ascensão x queda.

Pensar nem no indivíduo nem na massa, que seriam os extremos mínimo e máximo da sociedade, equivale a buscar na idéia de entremeios um modo de existência que permite um transbordamento para além do individualismo e da massificação. O agrupamento tribal funciona nessa eqüidistância metafórica como um átomo: infinitamente pequeno em relação ao universo social e infinitamente grande quando formado de sub-partículas (cada indivíduo). É nessas condições que cada metonímia vira metáfora. Mas não se trata de fazer apologias ao fenômeno do tribalismo porque, quando se pensa que a tribo se retém no tempo, já é hora de refazer os modos de olhar para a estrutura que se dispersa, se transforma, enfim, que multiplica. Talvez por isso seja próprio das subjetividades contemporâneas serem mais narrativas do que descritivas.

AMBIÊNCIAS

A vida tribal, em sua miniaturização da sociedade, tende a ser um evento menor por estar bem além da relevância econômica, política e social das chamadas grandes narrativas como o Estado, a Igreja, a Nação. Esta dívida teórica se deve em parte porque a vida no âmbito do cotidiano, do micro-social, equivale a uma vida do homem comum, aquele de uma vida sem qualidades.

Em certa medida, o tribalismo que prolifera nas noites urbanas, e das quais a cultura *rave* é aqui enfatizada, permaneceria no esquecimento das questões merecedoras de atenção acadêmica, porque o fenômeno do tribalismo não

necessariamente faz parte de um todo funcional. Peças que não integram a estrutura socioeconômica tendem a ser confundidas com desvio social. E desvio social é bem aquilo que boa parte da sociologia tradicional européia e americana, esta de caráter pragmático, tentou atenuar para o bom funcionamento da sociedade através de suas instituições.

Por outro lado, é a ambientação do indivíduo na teia do social, uma espécie de “centralidade subterrânea” (Maffesoli), que vai moldar o hábito. A vida cotidiana, aspecto analisado pelo sociólogo, é descrita como um sistema reticular, sutil, complexo, no qual as relações entre os elementos da rede é que vão produzir sentido. Nos diversos cenários de festas *rave*, onde o turbilhão de linguagens envolve e atravessa cada indivíduo, a proposta é prestar mais atenção na multidão do que cada um de seus componentes.

A ênfase no conjunto social, e não no indivíduo, vai dizer de um tipo de subjetividade coletiva que se percebe como sendo a própria produção do ambiente. A necessidade, neste caso, é manter uma distância mínima das chamadas “grandes narrativas”, mas simultaneamente evitando fazer retornar um psicologismo que buscava devolver ao indivíduo a saída para a produção de subjetividade.

Compreender a ambiência dos microgrupos parece um modo de ganhar acesso a esse mundo enigmático – embolado e confuso mesmo – que vai se tecendo na contemporaneidade. Na ambiência e sua profusão de linguagem, o resultado visível no campo do social é a formação de um estilo de vida próprio desta época. “Estilo de vida, já o disse, hedonista, estético, místico. Estilos de vida que enfatizam os jogos de aparência e os aspectos imateriais da existência”.⁹⁸

Na trajetória das festas *rave*, como estilo que se evidencia na cultura da noite, atualiza-se essa vida comunitária, tribal, de caráter hedonista. Festas *rave* têm afinidades eletivas com a idéia de prazer. Estar-junto à-toa, expressão-imagem mais do que enfatizada nas tentativas de se decifrar o contemporâneo, implica num tipo de ambiência em que não se propõe mais nenhum tipo de revolução. Nos aportes de Maffesoli, mesmo a idéia de emancipação, tão cara ao

⁹⁸ MAFFESOLI, 1995, p. 67.

pensamento moderno, passa a ficar em segundo plano. Importa já nem tanto reformar o mundo. Mas contemplá-lo, por um olhar mais positivo.

Fabular com o imaginário já dado revolve por baixo, nas estranhas do subterrâneo social, um tipo de vida que se move muito mais pelo afeto e pela emoção do que pelas linhas retas da razão. Vida levada a cabo muito mais pela estética e pela mística do que pelas dialéticas racionais, e que em seu bojo atrai definições para referir a contemporaneidade pela “cultura do sentimento”. *“Réguas? Prefiro as éguas. Num galopar torto e veloz”* (Antônio Sodré, poeta mato-grossense).

TRANSFIGURAÇÕES

Como já se disse, a imagem da noite tem sido muito própria para ambigüidades, principalmente no que se refere à sua relação de alternância com a claridade do dia. Não é por acaso que as *raves*, relacionadas invariavelmente ao hedonismo, transbordam na cultura contemporânea como a imagem de um sacrifício, no qual o mundo das convenções próprias do processo civilizatório só existe mesmo para ser imolado, a golpes de risos e sátiras, nos rituais de prazer da música eletrônica.

Mas até para participar dessas imolações, e *participar* é um verbo explicitador da sociabilidade noturna, torna-se relevante adentrar-se nos saberes dos iniciados na noite. Afinal, o que faz mistério une dois iniciados entre eles⁹⁹. Mistério, portanto, é palavra-chave no acesso para se enredar nas tramas da cultura contemporânea. A fluidez intensa de linguagens, na qual tudo transborda e promove uma realidade caótica, contribui para que o cenário observado adense sua complexidade.

E nisto a multidão *rave* que pulula no tecido social atualiza uma certa passagem do poder (abstrato, mecânico, racional) à potência (encarnada,

⁹⁹ MAFFESOLI, Michel. *A Transfiguração do Político: A tribalização do mundo*. Sulina, Porto Alegre, 1997. p. 91.

orgânica, empática).¹⁰⁰ Outro nome para a potência de que fala Maffesoli é “força imaginal”, o que permite aparição de modos de fabular a vida e promover continuamente sua reinvenção no cotidiano, como diria também Michel de Certeau. A vida mais ao modo de tática, lugar do não-poder, do que na condição de estratégia, de quem pode traçar linhas de atuação a longo prazo.

É nesse trânsito teórico que se pensa na vida em âmbito micro como um modo de “transfiguração do político”, ou seja, a política deslocando-se dos ambientes tradicionais, como os partidos políticos, para a esfera do cotidiano. A idéia de imolar as grandes narrativas e seus simbolismos através das técnicas do saber-fazer da vida noturna é que permite a configuração de novos *ethos* comunitários. A proliferação de novos *ethos*, cada vez mais fragmentados, reforça a imagem que indica um processo de esclerose do social e da política tradicional.

Ethos, segundo Clifford Geertz¹⁰¹, reúne aspectos morais e estéticos de uma dada cultura e seus elementos valorativos. Em outras palavras, é uma visão de mundo que reúne também aspectos cognitivos e existenciais. O que é visão de mundo: “quadro que um povo elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade”. Assim, *ethos* se configura também como uma ambiência que conforma as identificações, por mais tênues que sejam, das festas *rave*. As identificações, como já dito, se referem não somente de indivíduo para indivíduo, mas na relação do indivíduo com o ambiente que o cerca.

O cenário de multiplicidade estética na vida noturna, como produção de linguagens, torna-se uma perspectiva para se olhar o mundo contemporâneo: estilhaçado, fragmentado, aos pedaços mesmo. Quando se chega a ele, o que há são estruturas em processo de refazimento, por conta de obsolescências e inutilidades a que são submetidas as coisas e as gentes na conformação do sistema capitalista ou daquilo que Antonio Negri e Michael Hardt chamam de Império¹⁰². Em função dessas considerações é que torna-se possível pensar uma festa *rave* como subjetividade minoritária em sua itinerância nos interstícios de um

¹⁰⁰ MAFFESOLI, Michel. 1997, p. 91. Obra Citada.

¹⁰¹ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1989, p. 143-144.

¹⁰² HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Imperio*. Record, Rio de Janeiro e São Paulo, 2002.

Império que a tudo modula. É nesta condição minoritária, que não se resume a uma noção quantitativa, no sentido tradicional de minoria, que se percebe uma resistência aos princípios de modulação e homogeneização daquilo que se chama vida ou, em outras palavras, o biopoder e seus tentáculos.

Quando novos *ethos* vão transbordando em forma de multidão na sociedade de massa já é indício mesmo de uma sociedade movida mais pela força do sentimento do que pela razão. Há uma dinâmica inconsciente que arrasta as multidões, as tribos, as matilhas, os indivíduos para a formação, ainda que efêmera, de pequenos grupos de convivência. A política migra das grandes instituições e seus manifestos para os micro-grupos e suas vontades. E vontade, já se sabia com René Descartes, era uma faculdade que, periférica em relação à razão, servia não mais que para promover desvios e enganos de toda sorte. “A transfiguração do político completa-se quando a ambiência emocional toma o lugar da argumentação ou quando o sentimento substitui a convicção”.¹⁰³ A vontade é que também faz mover o mundo e, simultaneamente, move-se com ele. E quando menos se percebe o que há é a banalidade do mundo nos convidando a observá-la. Contempla-se o mundo. Mas a banalidade do mundo nos indaga.

Facetas da vida – precária, variante e ambígua – mal comportam os desejos do indivíduo que por isso mesmo prossegue errante. Galope torto da égua, e não o traçado reto da régua, de que falava o poeta Antônio Sodré. Quando indivíduos e grupos buscam a fuga para a alteridade se produz os ambientes emocionais, que são partículas da sociedade. E, quando se fala de fuga, os espaços produzidos se tornam ef meros. “A impermanência das coisas, das pessoas, das relações também revela o acre sabor do nada. A errância mística muitas vezes o tem mostrado, o nomadismo existencial o vive a seu modo: sem frase, sem floreios, às vezes até sem consciência”.¹⁰⁴

¹⁰³ MAFFESOLI, 1997, p. 147.

¹⁰⁴ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o Nomadismo: Vagabundagens p s-modernas*. Editora Record, Rio de Janeiro e São Paulo, 2001, p. 116.

RUÍDOS

A imagem dessas subpartículas sociais, que pululam na vida noturna numa profusão de estilos em cada época, evocam distintos processos de singularização. Félix Guattari, ao dissertar sobre o que ele chamou de micropolíticas do desejo, passa necessariamente pela idéia de singularização como processo de diferenciação social. É bem verdade que a sociologia pragmática dos americanos, nas incursões da chamada *Mass Communication Research*, já havia detectado faz tempo essa tendência para a dissipação da sociedade, aspecto que passa em geral despercebido em estudos anteriores da Comunicação. Já com os autores franceses, que passam ao largo do compromisso com teorias aplicáveis ao mercado, encontra-se o refinamento teórico sobre o social.

Singularização, como sugere Félix Guattari, designa “processos disruptores no campo da produção de desejo”¹⁰⁵. Em outras palavras, trata-se dos movimentos de protestos do inconsciente contra a subjetividade capitalista, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção. Guattari chama a atenção para a importância política de tais processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais, as minorias – enfim, os “desvios de toda espécie”.

Há ainda outros termos que designam os mesmos processos: autonomização, minorização, revolução molecular. No entanto, o que ele chama de minoritário não se resume a problemas de quantificação, mas de qualidades atribuídas a um fenômeno social. É o caso da condição, entre outras coisas, de gênero, raça e sexualidade, que, traduzindo, vai colocar em cena questões da mulher, dos negros e índios, dos homossexuais, entre outros. Minoritários em relação a um certo padrão homem-macho-branco-ocidental-heterossexual, mas não necessariamente em menor quantidade.

Desvios podem ser entendidos aqui como os ruídos na comunicação que tanto incomodaram os estudos no campo da transmissão de informação levados a

¹⁰⁵ GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Vozes, Petrópolis, 1996.

cabo nos EUA. Promover ruídos de toda espécie faz proliferar estilos, criações e invenções cotidianas, ainda que tais criações sejam invariavelmente projeções da mídia e de outras instituições enquanto ambientações que atravessam e conformam as condições de produção e consumo de linguagens.

Essa tendência de miniaturização da sociedade, verdadeiro processo de gulliverização¹⁰⁶ do mundo tribal, faz colocar em cena fragmentos sociais movidos, aposta-se, por uma dinâmica inconsciente. Aqui é viável também pensar nessa gulliverização tribal como um princípio daquilo que Félix Guattari chamou de “revoluções moleculares”. Daí surge o diálogo produtivo de Guattari com Freud, entre outros pensadores clássicos, ainda que se saia pela tangente do território teórico do criador da psicanálise. Na concepção de Guattari, incluindo sua produção teórica com Gilles Deleuze, o inconsciente já não equivale à idéia de falta ou “teatro de fantasmas”. Inconsciente, para Guattari e Deleuze, é produção, compreendido não em sua dialética com o passado, mas em sua positividade (produção de devires).

De fato, os processos de identificação na vida noturna, marcados pelas tribos e seus estilos, porém guardadas as devidas especificidades de cada uma delas, podem ser vistas aqui como a atualização de uma vontade de diferenciação social. As tribos que cartografam a seu modo as noites e os espaços urbanos parecem atualizar, em certa medida, a imagem da revolução molecular de que fala Guattari.

Atualização, “em certa medida”, por se detectar desde já a tendência para a não-durabilidade e para o esvanecimento desses agrupamentos noturnos. Eles parecem não ter vocação para a “monomania”, ou seja, para dourar a manutenção de uma grande “one voice” que tenha a função/papel de comandar e ditar programas – políticos, artísticos, comportamentais ou que quer que seja – para os indivíduos.

As tribos, na condição de microcosmos, não são funcionais no sentido em que um dia a sociologia precisou esta palavra. As tribos urbanas, muitas delas

¹⁰⁶ O termo refere-se a Gulliver, personagem do romance de Jonathan Swift, em sua viagem a Lilipute, onde o cenário narrado é miniaturizado.

tribos noturnas, são invariavelmente disfuncionais. Como já se disse, são saídas pela tangente da grande massificação social, elas mesmas a própria fuga da vida atomizada e indiferenciada da grande imagem, quase única, da ainda insistente sociedade de massa. As tribos forjam identidades, provisórias até, para inventar saídas do processo incessante de indiferenciação, ainda que, na medida da estruturação identitária, o que acontece é exatamente a cilada da indentidade como processo de produção dos iguais.

Mas, quando mais se pensa na construção de identidade, o que parece haver mesmo é seu atravessamento por uma oferta incessante de linguagens que vai refazer e dar novos contornos a uma idéia de multiplicidade. Pelo menos é nessa posição de crítica a futuros germes de fascismo que o pensamento de Guattari pode ser alocado na análise dos diferentes *ethos* da vida noturna. Cada singularidade, em sua movimentação molecular, não precisa ser tomada como referência ou modelo, e muito menos tender para uma generalização de caráter “molar” – até porque já se sabe, de antemão, que os fascismos proliferam, até mesmo onde ele deveria estar sendo combatido.

“Desvios de toda espécie”, como diria Guattari, campeiam o imaginário da vida noturna e saqueiam linguagens, ao mesmo tempo em que são atravessados por elas. A tribalização de que fala Maffesoli pode ser entendida aqui como formação de grupelhos de que fala Guattari. Tribos-grupelhos em gulliverizações desviantes. Em ambos os casos, trata-se de evidentes processos de esfacelamento da sociedade de massas. A vida noturna tem sido um modo de a sociedade se dar a ver. Mas num dar-se a ver de forma miniaturizada. É pelas partes, por vezes insondáveis, que se torna minimamente viável a observação dessa abstração chamada sociedade contemporânea.

GALERIA DE ARTE: INVASÃO DOS BÁRBAROS NO TERRITÓRIO DA CIVILIZAÇÃO

VAZAMENTOS

Festa 2. A Avenida Perimetral¹⁰⁷ é avenida larga. Tem canteiro central e calçada ampla. A modernidade cria distância entre as pessoas. Estaciona-se em espaços apropriados na calçada onde cabem carros e pedestres. Na calçada há mais carros que pedestres. A maior parte dos automóveis é guardada num amplo estacionamento de posto de gasolina do outro lado da avenida. Desce-se do carro e se vê a multidão na varanda que fica na parte de cima do prédio. A multidão é mistura de gente: homens, mulheres, cores, raças, idades, origens, classes sociais, sexualidades, estéticas. O prisma que recolhe e dispersa essa multiplicidade toda é certamente a condição de uma festa minoritária.

Primeiro olhar e algum estranhamento: as primeiras imagens são de pessoas se movendo no terraço do prédio. Luzes e música evadem pelas paredes vazadas da casa. O prédio retangular não compete com o horizonte. Um tom de amarelo pálido nas paredes tem semelhanças com sóis, mangas, ouros, malárias, van goghs. O amarelo parece ambíguo, porque ao mesmo tempo amortece e dá vida à paisagem. Grandes figuras em alto relevo destacam-se das paredes. Abrem fendas. Outras, mais afoitas, as atravessam. Funcionalmente são paredes. Mas as semelhanças diriam que são grandes instalações tridimensionais. Parede-instalação.

Depois é que fica-se sabendo: essas criaturas em fluxo são divindades que esperam festas e celebrações entre humanos, natureza e culturas. Entre a parede, com o torso dobrado para frente, perna direita do lado de fora da casa e a esquerda do lado de dentro, uma divindade toca um grande instrumento de

¹⁰⁷ O nome da avenida é Miguel Sutil, em homenagem ao bandeirante fundador da então Vila Real do Bom Jesus de Cuiabá. Mas é conhecida como Avenida Perimetral, porque trata-se de uma grande via que circunda boa parte do perímetro urbano, permitindo ir de um extremo a outro da cidade sem passar pela região central.

percussão. Espera e recebe outras divindades. Permanece ali, numa condição de entre-parede, por onde atravessam sons, ventos, luzes.

Uma escada conduz à grande porta de entrada. Pesada aos braços, leve aos olhos, a porta é de ferro vazado em tons de ocre e ferrugem. Dois leões em esculturas fazem função de vigilância e recepção. Esculturas de torsos, e só os torsos, também fazem recepção de outros corpos inteiros. Tudo isso – animais, homens e vasos – são sustentados por pilastras em estilo greco-romano. Outros vasos com plantas são distribuídos pela escada. Dão vários tons de verde ao cimento cinza. Mais à esquerda, duas janelas de vidro escuro tipo Blindex. Através do vidro grosso e translúcido se vê o próprio rosto e, com algum esforço, obras de arte em suportes tradicionais que são as telas.

A fachada do prédio desvia a atenção dos olhos. Correndo a vista para a esquerda, passando outro portão de ferro, há um grande portal em estilo grego, de uns 10 m de altura por 8 m de largura. Esse portal tem quatro pilastras de sustentação. Já se sabia, desde a Antiguidade, que povos como gregos e romanos erguiam grandes monumentos, de semiótica verticalizante, para declarar guerra simbólica aos bárbaros invasores. Essa Antiguidade ganha ares de atualização na frente da galeria. No centro do portal, uma grande escultura feminina evoca uma deusa da Grécia Antiga. Primeira suspeita: é Palas Atenas, deusa da sabedoria. Segundo olhar: é ela mesmo. Usa a tradicional túnica longa de cor clara, mas perdeu o elmo.

Chega ao portal incorporando uma mulher brasileira, mais especificamente cuiabana. O corpo da deusa está cheio de curvas, mais sensual, relevos acentuados em seios e nádegas. Ganha traços latinos que se diriam de Frida Khalo. Se falasse, teria sotaque e sabedoria de comadre faladeira. Palas Atenas matreira, com olhar-disparo como que torcendo-se para o lado Oeste. O que há dali para o Oeste: Pantanal Mato-Grossense, Cordilheira dos Andes, Oceano Pacífico – em linha reta, é a mesma distância que o Atlântico. Nas mãos, um cajado para uma deusa guerreira e, agora, viajante. Na cabeça, um jacaré-adorno indisciplinado e satírico, com boca aberta e fome de mitologia. O portal é uma homenagem-cilada para uma deusa. Até então não se sabia que jacarés cevavam

deusas gregas para lhes dar o bote. Sob os pés de Palas Atenas, o pedestal tem degraus forrados de pedra canga¹⁰⁸ em vermelho escuro¹⁰⁹. Em terras de Rondon, patrono das telecomunicações no Brasil, agora o nome da deusa é “Ema”, e não mais Palas Atenas ou Minerva. Continuamos do lado de fora, na calçada. Dali se vê pessoas sentadas no muro do terraço, que funcionam como um platô. É como se elas tivessem tomado o local de assalto: dançam, bebem, fumam, conversam. O terraço eleva os *ravers* verticalmente e os coloca espacialmente ao lado da deusa. Terraço *deus ex machina*. Naquela altura, as pessoas ficam mais próximas do Olimpo em que se tornou aquele portal-grego-no-Centro-Geodésico-da-América-do-Sul.

Um pequeno jardim em miniatura cria distância entre o portal e a calçada. Águas ali são domadas num pequeno chafariz que tem três esculturas – crianças rechonchudas e esforçadas sustentam com as mãos uma pia sem água, num esforço inútil de controlar fluidos já evaporados. Na segura, nem pássaros nem jacarés habitam seu leito. Por trás do portal, como que se confundindo com ele, uma grande cerca viva se enreda e compõe o cenário. Folhas que parecem ser crótons e diminutas flores-de-coral emprestam tons de vermelho ao espaço já próximo ao chão. Espadas-de-São-Jorge e comigo-ninguém-pode em folhas de tamanhos diferentes proliferam tons variados de amarelo e verde, que são por vezes amarelo-verde, coisa de meio tom.

Há algo de estranho ali. Palmeiras, em geral de grande porte, tornam-se mínimas. Vasos gregos esquadrinham suas raízes. Formam bonsais do cerrado como agenciamento de corte e promoção de fluxos naquele pequeno território. Sem o controle espacial de vasos gregos, dois ipês, nascidos ao acaso e dos

¹⁰⁸ Tipo de pedra vermelho escuro, de textura aerada, muito usada em Mato Grosso na construção de casas antigas. Nos dias de hoje, é usada em decoração para dar ares rústicos a ambientes internos e externos.

¹⁰⁹ O portal surge de um estudo do artista plástico Antônio de Pádua sobre o mito de Palas Atenas e de conversas e sugestões que teve com seu amigo e também artista plástico Maurílio Barcelos. Hoje, o portal é um monumento que, localizado na Avenida Perimetral, identifica parte do movimento nas artes visuais havido em Cuiabá a partir dos anos 70. A história dessa Palas Atenas brasileira é narrada por Pádua como a primeira divindade a ganhar forma na galeria e explicita teores místicos que marcam suas atividades de criação artística e de curadoria. Devo ao artista boa parte das informações anotadas aqui sobre a Galeria que leva seu nome. Também são outras histórias que agora se agenciam com as histórias de *raves*.

quais não se sabe se são de flores roxas ou amarelas, crescem já soberbos e começam a competir com o portal em verticalidade. Aos fundos do grande portal, como se fosse um prolongamento, árvores de mata nativa se conectam com o cenário artificial do jardim.

PISTA

Voltemos à porta de ferro, esse lugar especial de fluxos e influxos. Local vistoriado do lado de fora, resolvemos entrar no espaço já ocupado pela multidão. É uma galeria de arte. Mal se passa da calçada para a pista adentro e se depara com estranhamentos. A iluminação de luz amarela da avenida cede lugar a um lusco-fusco de luzes, alternância de penumbra com claridade de estroboscópio. Depois da amplidão da calçada, onde já havia fila, entra-se numa pista cheia: de gente e esculturas. Galeria é lugar de fruição de arte. Naquela noite, o evento *rave* é a *nau* que faz deslizar a multidão e promove o passeio pela galeria. Fruição artificializada e inesperada de uma aglomeração itinerante que atravessa o local.

A multidão toma conta do lugar e inventa outro espaço. Invasão urbana, métodos bárbaros. Pessoas dançam com esculturas distribuídas pelas bordas da pista. Mal se caminha do lado de dentro, mesmo nas dimensões ampliadas do local. As paredes têm cores opacas, sem brilho, mas de tons intensos em verde e rosa. De vários lugares – teto, arcos entalhados nas paredes e chão de arredores – saltam pinturas e esculturas antropomórficas e abstratas. São transfigurações de divindades que chegam de longe para celebrações festivas.

No centro da pista, uma escultura de forma humana fica suspensa no teto. Até asas tem. Fica-se sabendo que é um anjo e que ganhou ali o nome de Nauiro. A mitologia local diz que ele entrou voando na galeria, quando havia na parede dos fundos uma entrada hoje ocupada por uma divindade vazada de raios de Sol. O anjo achou um lugar e ficou. Primeiro a chegar ao interior da casa, escolheu o centro e o alto. É um anjo anunciador da chegada de divindades. Convém à multidão prestar atenção, receber tais divindades e dançar com elas. Pendurado

pelo pé direito, o anjo simula um mergulho em direção ao solo. Em seu tornozelo esquerdo há uma esfera preta com focos de vidro de onde jorram fluxos de luzes. Anjo-bomba.

Divindades nesse espaço são várias. De frente para quem entra na pista há uma que observa a multidão. É uma divindade feminina, com grandes seios em formas que lembram mamões. São frutos que estavam amadurecendo no jardim de arredores e que o delírio do artista fez a divindade incorporar. Bem dito, não são seios. São mamões mesmo. Incorporados pelas paredes até parecerem seios. A luz do estrobo clareira essa imagem, que está com olhos fechados e mãos juntas como quem faz preces e meditações. Oração pelos bárbaros e pecadores dessa multidão *rave*, talvez.

Essa divindade sem nome tem pés grandes, descalços, inchados, disformes, virados para fora, com dedões imensos e roliços. São pés rachados e calejados de quem já atravessou terras estrangeiras. É desses pés viajantes que saem raios de Sol que atravessam o piso do salão como que atravessando os cinco continentes. Os raios chegam até a grande porta de entrada-saída da galeria. Funciona como um tapete para todos os que chegam-saem dali. Os raios vazam exatamente para o lado onde eles nascem: rumo Leste. O que há dali para o Leste: Araguaia e suas guerrilhas, Goiás e seus fluxos Tocantins, Minas, Espírito Santo, Atlântico.

À esquerda de quem entra na pista, outra imagem evoca uma divindade com vestuário egípcio, traços indianos e elementos de indumentária asteca. As origens multifacetadas são traços de outra divindade viajante, que arrasta com ela pedaços das geografias por onde passa. A imagem feminina, com grandes seios à mostra, sincretiza elementos da natureza: água e vento em turbilhão. Á água é clara, mas também amarelece, porque é, simultaneamente, leite e alimento. Nas mãos, um vaso para conter parte do fluxo que o vento faz empurrar em gotas límpidas, amarelas e douradas. Depois se foi pensar com essa deusa: o *kitsch* também tem essa natureza viajante, porque arrasta em sua desterritorialização coisas dos lugares de onde provém e atravessa: é arte não reconhecida por ter mil máscaras, arte estrangeira, inserida.

Fluxos de imagens. Esculturas se distribuem pelas bordas da pista. São de materiais diversos – ferro, cimento – e formas ignoradas – figurativas, abstratas. Reivindicam corporeidades e materialidades outras, uma espécie de tradução intersemiótica. Uma escultura de metal usa tapa-sexo feito de pás – dessas que se usa em construções –, sapatos de pás menores, cabelos de correntes, óculos e bigodes de ancinho. Era encomenda de uma mulher evangélica. Achou que a encomenda ficou estranha, moderna demais. Recusou, e a obra ficou por ali mesmo. O artista aceitou a devolução, mas não quis mais vender. Criador adotou a criatura rejeitada pelos homens. A figura segura uma flâmula de latão com letras de alto relevo em fundo vazado: FATIMA. Trabalho rejeitado, dobraram o TI para baixo. Restou ao menos um nome de filme. Por vezes, as figuras do local reivindicam abstrações de quem as vê de modo muito ingênuo.

Menos modernista, uma escultura de anjo não parece repulsiva. É arte pop, que agrada aos olhos. Mas não teve demanda de católico ou evangélico. Permanece ali. As formas femininas são evidenciadas nem tanto pelo longo vestido azul com decotes profundos, mas pela não-definição de músculos. O feminino ali evidencia uma certa fragilidade muscular. É anjo, mas faz pose. O movimento dos braços insinua uma valsa ao som de música eletrônica. A leveza do corpo e das formas são sustentadas por pés grandes e pesados. É um anjo com pés no chão, responsável talvez.

A sala é epifania de corpos, entre carne e pedra. Duas figuras masculinas compõem o ambiente. Uma é São Sebastião, nu, feito de fibra sintética. O padre que encomendou ficaria de lhe conceder vestes de tecidos. A outra figura é de terracota, de braços abertos como quem insinua movimentos leves. Além de esculturas, também há plantas numa beirada que separa a pista do platô-terraço de um metro acima da pista. Nessa fronteira entre a pista e o terraço, folhagens dispersam cores entre amarelo e verde.

Uma grande teia fosforescente, em amarelo e laranja, é trançada paralela ao teto. Torna-se uma tela de proteção para o mergulho do anjo-bomba. Teia delicada, frágil, feitas de meia de seda. Aparecem no cenário dessa festa *rave* como objetos *ready made*. Meias são produtos de inutilidades funcionais. Por todo

o teto, entre fios da teia inclusive, flutuam esferas verdes. Já foram vistas em outras *raves*, em outros lugares. Tralhas leves que são, nomadizaram junto com as festas. Na galeria, as esferas também são marmorizadas, com leves traços de linhas brancas em efeito de pincel. O atravessamento da luz branca do estrobo as deixam translúcidas.

As esferas verdes refrescam o ambiente com sabores imaginários de hortelã, maçã verde, lima, limão. Talvez amadureçam no decorrer da noite. São quinquilharias de geografias outras¹¹⁰: fabricam em Hong Kong ou Taiwan, distribuem pelo Paraguai e ganham usos disfuncionais no Brasil. Contração e dispersão de signos de países e economias sem fronteiras. Ali, no meio da pista de dança, ganharam conotações ambíguas entre sensações de doces e azedos. Num dos cantos da pista, uma grande estátua do Cristo Redentor protege a cena. Os outros “deuses” observam o movimento da multidão, que dança incessantemente. Do outro lado da pista, prova de onipresença, aparece Cristo novamente, num quadro da Santa Ceia¹¹¹.

Entre guerra e paz, desenvolve-se ali um cenário de batalha. Dois estrobos na horizontal iluminam o espaço. É iluminação intensiva de luz branca e dura, terror da claridade que denuncia corpos até então camuflados na penumbra. Mais vigilância: de cima do mezanino, o DJ¹¹² comanda a multidão. Entre divindades e divinos, o xamã da noite convida a multidão ao êxtase coletivo. Divindades de todos os tipos parecem estáticas no local. É a luz, na variação de claro-escuro, que faz a imagem de uma divindade dançar.

No jogo de aparição-desaparição, o que há é movimento. Divindades, e nem todas olimpianas, se divertem no espaço invadido pela turba. A performance desses dionísios incorpora o deus grego. Na terra de São Benedito¹¹³, Dionísio é reconhecido nas atitudes de êxtase da multidão. Naquele ambiente explodem ao mesmo tempo som, luz e fumaça em ataques simultâneos. Na claridade, rostos são identificados. Nomes: Aureliano. Yanka. Rodrigo. Celso. Júnior. Outro

¹¹⁰ A dispersão internacionalizada de quinquilharias-signos produzidas no Oriente, tendo como atravessador o Paraguai, faz parte de estudos desenvolvidos pela historiadora Ludmila Brandão.

¹¹¹ Tela assinada pelo artista plástico Aleixo Cortez.

¹¹² Trata-se de Charles Piter, DJ residente das festas *rave* realizadas na Galeria do Pádua.

¹¹³ Santo católico tradicionalmente muito cultuado em Cuiabá.

Rodrigo. Outro Júnior. Nomes repetidos indicam replicações ou multiplicidades de uma multidão divina. Não é o nome que tem aura de singularidade, mas a atitude de conectar os corpos aos estratos do ambiente: luz, música, vento, artes e delírios alheios e provar que a subjetividade vem de fora.

Em festas como essa, as gentes são invariavelmente divindades sem nome. Vistas de longe, as luzes parecem correr pela grande teia de meia quando uma lufada de ar a faz balançar de leve. É a luz negra que dá visibilidade ao material fosforescente. Na verdade, essas gotas roxas com um pavio fino de lâmpada incandescente são inúteis para iluminar. Elas são feitas para dar não-cores ao ambiente – escurecem o local, iluminam apenas materiais específicos.

Na parede, quase em frente a uma das divindades em alto relevo na parede, há uma grande caixa de madeira com furos de tamanhos variados. Servem para interessados espiar e colocar as mãos em peles suadas de *go go boys* e *go go girls* que fazem performances *seminus* em seu interior. A espiação é do lado de fora, mas a interatividade e o controle de capturas táteis são gerenciados do lado de dentro da caixa. Tapa-sexo: pele de onça *fake* tem demanda para erotismos antropofágicos. A caixa erótica, que conecta Londres a Cuiabá, é de onde saem segredos e erotismos de corpos masculinos e femininos. Pelo menos ali as esculturas são vivas. Impressões digitais e alguns desejos ficaram do lado de dentro da caixa. Nem moeda precisa para fazer funcionar. Ela tem o mesmo deserto e desventuras áridas de narcisos e *voyeurs* de um *Paris, Texas*.

Perdidas na multidão, entre sons metálicos de *house music*, as pessoas se acham uma às outras com aparelhos de telefone celular. Celulares são bússolas contemporâneas. Dispensam até estrelas e faróis. Toca um *flash back*. É uma canção conhecida dos anos 1980 que ainda grassou nos 90. As pessoas reconhecem a canção. Celular guardado no bolso, a pista ganha lotação completa. Por mais que nomadizem os lugares de festa, parece haver sempre algum espaço para a memória, quer seja, a melhor memória, a da cançãozinha que reaparece como um ritornelo.

Na penumbra da pista, pessoas dançam, cantam, dublam a música em inglês, com um certo ar de regozijo no rosto. Dois rapazes, não mais que vinte anos, invadem o palco. Deserdam o ambiente tribal, encaram a forma matilha: bordejam a massa já indiferenciada na pista, desancam a despersonificação. Brincam de ser modelos e manequins no palco-passarela. Refuncionalizam o lugar que vira espaço – no fundo, um território muito particular, concretizado pela prática, mas abstrato enquanto fabulação.

Um deles caminha a passos rápidos, com os pés sempre na mesma linha, jogando os passos para dentro. Outro chega logo em seguida, senta-se na beira do palco, faz poses, aponta o dedo indicador para a pista – “ameaça” um qualquer lá embaixo – e solta uma gargalhada. São cenas de incorporações dionisiacas. Quase dão trombadas ao longo do “desfile” simulado. Dão-se as costas, dançam, pulam e fazem acenos para rostos conhecidos na pista. São cenas de leveza do corpo que cambia entre a lucidez e o êxtase. Também são divindades – de carne, ossos e nervos. Eles têm a expressividade de peixes de coral.

PALCO

É uma intrusão na pista. A estrutura é de metal e madeira. Tem uns 2 m x 4 m e pouco mais de 1,50 m de altura. As pessoas se aglomeram ao redor para a performance da noite. Primeira cena: duas drags fazem ensaio de dublagem. No palco, a cena é de videoclipe. Eles são “garotas”: Minissaias drapeadas, como pequenas dobras de embrulho para presente. O azul marinho é típico de uniforme estudantil. A camisa branca de tergal, com gravatinha, enfatiza a imagem adolescente.

A sugestão de ninfeta-em-idade-escolar segue com a meia branca alta quase até o joelho. Os joelhos ficam de fora, entre o drapeado da saia e as meias três quartos. Os sapatos são fechados, como mandavam antigos pudores colegiais. Talvez sejam mesmo apenas garotinhas. As aparências parecem. A dublagem é sobre *Me Against The Music*, de Britney Spears. Lá em baixo, um

raver se ri da meia branca desfiada que deixa transparecer uns pêlos masculinos sob a plástica feminina. No decorrer da performance: caras, bocas e poses. Final de cena: beijo de duas garotas. Na boca. De língua. O mesmo beijo apenas sugerido no videoclipe entre Britney Spears e Madonna. Gritaria na platéia pelo roteiro transtornado.

Cena dois: Uma drag queen loira entra em cena. No corpo enxuto, pernas longas e torneadas, um figurino verde mínimo. Drags nunca cantam. Fabulam que cantam e que são além-mulheres. A performance é rigorosa. Passos, gestos e mímicas são produzidos matematicamente. A música é um hino dos anos 70. A cultura eletrônica faz ali um espetáculo retrô à Era Disco. A drag é Sarah Michigan, a mesma que em outra festa dois anos antes quase foi devorada por um autômato numa casa-onça. Drag de sete vidas, reaparece em peles sempre novas. Ensaçada à exaustão por duas semanas, a drag dá uma versão atualizada à canção ritornelo dos anos 70.

Passou o dia inteiro ensaiando, sob olhares do diretor de arte. Depois de uma seqüência de movimentos vigorosos e geometricamente acertados, dá as costas à platéia. Caminha até o fundo do palco em passos firmes. Retorna. Nas duas mãos, uma jibóia viva como se fossem alteres. O ofídio tem uns 2 metros, talvez. Saída elegante e retorno triunfante o da drag. Estréia discreta, a da jibóia. A cobra, imóvel, mostra a língua que se move rápido. Língua-antena: ferramenta do animal para captação e análise de calor do ambiente. Recursos da sensorialidade. Um dia uma drag teve que ter autorização do Ibama para trabalhar.

BANHEIROS

A fila do banheiro é disciplinada. O banheiro fica atrás do palco, bem ao lado da escada que leva ao mezanino do DJ. Rapazes e moças esperam sem pressa aparente. A conversa até ganha animação para atenuar desconfortos

físicos. Torsos de manequins, feitos de acrílico, indicam devidos lugares aos sexos. Mulheres não raro entram em dupla. Os homens, às vezes.

No banheiro designado como masculino há um vaso e um mictório. O piso é de azulejo bege com fios de azulejo vermelho ao redor. O suporte da pia é um pedestal em forma de um grande sapato de salto cor de rosa. A torneira é projetada para o alto, em molduras de cimento, sugerindo a forma de uma crista de galo. Sapato-galo.

O banheiro feminino fica debaixo da escada. Os degraus não chegam à parede, o que deixa uma grande brecha que permite olhar lá dentro do banheiro. Um pequeno jardim, com plantas e flores, dão encantos a esse banheiro (banheiro é lugar carregado de solidões pejorativas). O vaso fica de frente para a pia. Olhando com mais atenção, a pia tem formas humanóides: peitos e braços longilíneos e roliços. Há algo de feminino nesses traços da pia. Ao lado do vaso sanitário há um pequeno pilar em estilo greco-romano. É um lugar onde se guardam celulares, bolsas, óculos e outras quinquilharias.

Ao sair, a pia comum de dois é para quem se esquece de lavar as mãos nos banheiros. O bebedouro de água gelada, grátis: gentileza da casa.

BAR DE CIMA

Para compor o bar, mesas de vidro e de mármore juntadas viram balcão. Em cima, vasos de plantas, pequenas esculturas e abajures coloridos de luz baixa dão feições àquele pequeno espaço, quase um altar. A parte de trás do bar é o piso do platô. Nessa divisa há plantas para marcar o território. Na aglomeração, circulam pequenas fichas de troca. São, como se sabe, as senhas para sedes incontáveis. Nos freezers, cervejas e refrigerantes. Na mesa do bar, bebidas variadas: rum, uísque, menta, vodka, vinho, gin, cachaça, conhaque, tequila, licores... Para fazer contraponto, transparências e luminescências de cubos de gelo e copos de vidro também funcionam como prismas de cores. As bebidas, que

parecem saborosas aos olhos, são transparentes, vermelhas, azuis, verdes, douradas. Bebidas têm cores e odores, antes de ter sabores.

São muitas as garrafas e seus formatos. Fica-se com imagens na cabeça. Especificamente, cores. Mais especificamente, tons de cores. As bebidas doam cores ao ambiente escuro. Ficam no subconsciente. Sempre pareceu, por exemplo, que amarelo cai bem em coisas relacionadas a comer e beber. Rum, uísque, cachaça (algumas), cerveja. Há cores que lembram um estado de maduro. Pronto para consumo. Cor perpitola. Os bons designers e publicitários sabem disso faz tempo. É intuitivo. É até pré-propaganda e pré-design, porque pintores de letras em suas modestas oficinas de fazer faixa e cartazes de boteco já o intuía.

É como fotografia de cerveja: o amarelo/dourado transborda do cartaz e da geladeira. A bebida maior que o copo. O copo maior que a foto. A foto maior que a geladeira. Metonímia que vira metáfora. Lições da semiótica. Imersão dos olhos na bebida gelada. É a bebida que nos engole, se não respondermos qual é o nosso desejo: o objeto ou a cor do objeto? Chamam a atenção essas matérias de expressão. Outras cores: o cartaz da Coca é vermelho, ainda que a bebida seja preta. A Pepsi escolheu o azul, porque não simula qualquer natureza. Naquele bar, optaram pelo azul da Pepsi. Afinal de contas, a Coca parece mais apetitosa, pela sua pele vermelha? Quantos bebidas/comidas o amarelo e o vermelho já não ajudaram a vender em propagandas?

Amarelo, vermelho, verde, azul, cores fortes, brilhantes e seus sentidos... Depende muito da leitura. Induzir a leitura depende também muito da amarração sígnica que compõe o material, seja ele cartaz, geladeira de bar. Conseguir induzir o sentido, por exemplo, quando uma cor se destaca, vira carro de atrelagem, arrasta os olhos devagar para uma qualidade da imagem e fixa a desatenção. Fica nem sempre a imagem, mas a cor da imagem. Já é suficiente. O importante é que fique, porque ela compete, nesse caos de linguagens, para fazer brotar algo nesse solo superpovoado de imagens. É o caso das bebidas azuis, que se destacam pela expressão da cor. Se não se bebe pela garganta, bebe-se com os olhos. Só

depois a memória seleciona detalhes. O que fica de seleção já chamaram: lembrança da melhor imagem. Mas nem sempre acontece.

TERRAÇO

Um metro mais alto que a pista. O acesso a ele é feito por uma escada de dois degraus. Sob essa escada, uma escultura de formas femininas fica deitada, escorando um dos degraus com os joelhos e as mãos. Partes do corpo se confundem com um corrimão. Passa-se por cima e pisa-se nessa mulher para se chegar ao platô-terraço. O criador da obra quis lembrar que a mulher suporta o peso do mundo. O terraço, o mesmo que funciona como *deus ex machina* para aproximar *ravers* do portal de Palas Atenas, tem um formato quase triangular. Sem cobertura, é onde as pessoas se aglomeram. Uma espécie de *lounge* sem sofás. Quando muito, há mesas e cadeiras de plástico branco, apropriadas para enfrentar intempéries que são as chuvas repentinas típicas em Mato Grosso. Sofás, no caso, são mais as beiradas dos muros. É dependurando-se nessas bordas que os bárbaros da noite sugerem ter tomado o lugar de assalto. A vista panorâmica ensina que do lado de dentro a fortaleza pode ser tomado como se fosse um troféu.

A característica de um espaço como esse platô é não ter nada ou muita coisa. Fuma-se, bebe-se, conversa-se, dança-se, fazem-se poses... Um rapaz moreno e gordo sobe na beirada do lado da avenida. Permanece 10 ou 15 longos segundos em pé. Calça jeans justa, camisa também justa por fora, boca semi-aberta, olhar fitando o horizonte, sorriso discreto, mão esquerda na cintura. A mão direita está levantada. Segura um grande pingente que balança de leve. Os dedos indicador e polegar se fecham como se segurassem uma xícara de chá. Dada a pose, perguntam o que ele faz ali. Parece ignorar o questionamento, mas responde segundos depois:

-- Não estão vendo? Também virei uma obra de arte!

– Pára de palhacice! Vai cair e esborrachar a cara lá embaixo no chão!

O “lá embaixo no chão”, altura de uns 3 metros, são os canteiros de plantas construídos na quina entre calçada e parede do prédio. Trânsitos e permanências de gente e coisas é que transformam um lugar em espaço. Bem na divisória com a pista, os arcos têm plantas com função de cerca viva. Foram distribuídos vasos com babosa, mamoeiros, palmeiras, que também são vistos nas outras beiradas e seus muros. Essas outras beiradas se voltam ou para a avenida Perimetral ou para o bar ao ar livre. O platô-terraço oferece vista do alto para ambos os lados. Primeiro, o lado de dentro, onde fica o bar ao ar livre. Lá em embaixo, o bar é um outro platô. As mesas fixas têm estrutura de cimento, mas os tampos são feitos de lascas grossas de mármore com formas aleatórias, quase não-formas.

Numa dessas mesas, vistas lá de cima do terraço, uma peraputanga¹¹⁴ parece sair na quina do mármore – trata-se de uma narrativa insinuada. Pelo menos aquela mesa era o recorte de um riacho que se olha de cima de uma árvore. Olhando com mais atenção, um satélite e pequenas estrelas povoam essa mesa, e aquele seria um peixe cósmico nadando calmo na imensão do Universo. Do platô onde estávamos, havia percepção de uma idéia de infinito olhando para o riacho recortado na mesa lá embaixo ou olhando acima para o firmamento. Em ambos os casos, era simplesmente como se víssemos uma tela de Jonas Barros¹¹⁵ com seus peixes leves e fluidos que “nadam e voam”.

No platô de baixo, mal se sai do cimento e se entra num bosque de cerrado. Nos arredores desse espaço-bar, a mata nativa contrai odores da civilização e os devolve em cheiros de relva. Entre a mata e o cimento estão dispersos tuiuiús, garças, mãos perdidas e anjos – todos de cimento ou de fibra sintética. Na extremidade, bem atrás do pórtico de Palas Atenas-com-jacaré, fica um espaço que vira palco. Vazio naquela noite, o palco é assaltado por leões e

¹¹⁴ Peixe típico da Bacia do Prata, muito comum nos rios da região. Tem as escamas em cinza-prata e a cauda em tons que variam entre o vermelho e o laranja. Além das belas formas longitudinais, esse peixe é nobre na pesca (se fígado, luta no anzol e pula acima da flor d’água para fugir) e nobre na mesa (sua carne é das mais apreciadas na tradicional culinária cuiabana).

¹¹⁵ Artista plástico que tem como ritornelo seus peixes que nadam -voam em águas-cosmos.

por um imenso gavião de cimento que emerge em fúria do solo. O local é próprio para jogos de linguagem e processos de territorialização-desterritorialização. Galeria de arte, arquivo de imagens-bichos do mundo.

O muro onde estamos no platô se prolonga numa parede da galeria lá embaixo. Rente à parede foram construídas duas grandes pias de cimento com detalhes ondulados nas bordas. Adestramento dos fluxos e dos fluidos, a pia simboliza não mais a água em estado natural que jorra livre e abundante das fontes, mas a água controlada e civilizada dos chafarizes. Apropriação desses fluxos continua: um lago *fake* com bordas de pedra canga atrai outros bichos, de carne, osso e cimento.

Pilastras de cimento com pequenas luzes acesas deixam mal (que no caso significa bem) iluminado o local, uma penumbra de descansar olhos do excesso de claridade do estrobo na pista. Entre as pilastras, um cajueiro e um mamoeiro já dão frutos maduros¹¹⁶. Um jardim encontra a natureza. Para se chegar aos fundos desse jardim-bar, sobe-se uma rampa, passando antes por uma espécie de grifo com língua de metal. Ali, discreto nos fundos, mas reclamando mais atenção de olhares e mal-humorado com o lugar que lhe foi concedido, o grifo guarda o que parece ser uma pequena oficina de artes e depósito de materiais.

Há moldes de plástico, que depois vão multiplicar vasos e pilares da Grécia em outros jardins. Em vez de singularidade da obra de arte, o que há é multiplicação. A aura é o molde. O lugar é refúgio de estátuas. A da Liberdade, por exemplo, com a coroa quebrada (apenas duas pontas), se esconde em trajes verdes e amarelos. Uma Ave Maria em alto relevo, discreta na parede dos fundos, reza e olha por todas as outras imagens. Duas esculturas, que tocam pandeiro e bandolim, dispensam cores nacionais. Tudo isso debaixo de uma árvore que se desdobra em vários troncos.

Retornemos ao platô. Deixa-se o bar lá embaixo e olha-se agora para a linha do horizonte. Por cima das copas das árvores, podem ser vistos traços de altos e baixos dos prédios da cidade, ao longe. A verticalidade dos prédios é

¹¹⁶ Os frutos foram vistos depois sendo devorados pelas drag queens Sara Michigan e Lisa Little e pelo produtor Luís Pita.

sintoma de modernidade e invasão do processo civilizatório. Do outro lado do platô, a vista é para a avenida Perimetral. A paisagem incorpora vegetação de cerrado, pontuada também por imagens da modernidade: outdoors, supermercado, posto de gasolina, Centro de Eventos, hospital. No outdoor, uma propaganda política faz a defesa da chegada da ferrovia até Cuiabá. Não é ainda de trem que divindades e *ravers* chegam a esse local de festa.

GALERIA DE ARTE

Para quem chega da rua, a entrada é ao lado do portal de Palas Atenas. Da pista de dança, passando pelo platô de cima, o acesso é por uma escada em caracol. Para quem está no platô de baixo, a porta é a mesma de quem entra pelo pórtico da deusa, basta passar pelo portão de ferro. Eis aí outra coleção de obras. São predominantemente telas de artistas plásticos, cujos trabalhos passaram por um processo de curadoria, tal qual gado apartado da boiada. Equivalem a partes de fluxos que foram captados, cortados e emitidos a partir de um processo que visa dar limite ao excesso.

Uma mostra é isso. Fica ali, à espera de olhares. Naquela noite de música eletrônica, encontra olhares impensáveis para uma galeria de arte. São centenas de *ravers*: jovens (maioria), adultos e gente de todo tipo. Com as atenções voltadas mais para música eletrônica, que invade a galeria lá em baixo, a multidão *rave* depara-se com parte considerável da produção em artes plásticas da cidade. O espaço da mostra funciona como uma espécie de *lounge*. É onde as pessoas vão ao banheiro (outros dois), fumam, conversam e vão se acostumando à paisagem permeada de telas. Elas se distribuem em suportes de madeira, pendurados no teto, ou nas paredes. Tem-se, logo de entrada, telas de artistas consagrados e conhecidos da crítica.

Cores de meio tom, de um cinza que se não é triste é melancólico, reforçam visões de um cotidiano meio-oeste em telas de Dalva de Barros¹¹⁷. Curioso ver proliferando, no espaço que se pretende moderno da galeria, outras imagens de uma Cuiabá calma, a mesma do Casarão Antigo, de ruas tortas, de cotidiano lento, comércio de pequenas feiras, ladeiras leves, cadeiras nas calçadas e conversas jogadas fora nas ruas do Centro Histórico.

Na outra parede, saltam cores fortes, quase fosforescentes, de uma tela de Elieth Gripp. Predominância de rosa, que tem divisas bem marcadas com azuis, verdes, vermelhos, amarelos em tons diversos. Essas cores têm função de promover um lado fantástico em pequenas cenas de cotidiano. Curioso como cores exageradas fazem saltar aos olhos formas até então não percebidas num pequeno recorte de espaço, quer seja: um gato doméstico-Pantera Cor de Rosa, um vaso de flores-girassóis de Van Gogh, um cômodo qualquer-quarto de Max Ernst.

Outra cena e outras concepções de mundo numa tela de Almira Reuter. A tela de estopa – tecido grosso de algodão – é menor que a moldura. Fica estendida por uma espécie de “moldura” menor, feita de chita verde, que por sua vez é amarrada com cordas à moldura de madeira. Uma bandeira brasileira de verde escuro aparece como pano de fundo. Ao centro, uma tristeza no olhar de uma mulher de vestido azul com flores brancas. Ela segura: um guarda-chuva e um leque. Essa tristeza, também cotidiana, poderia estar em qualquer galeria do mundo.

Enquanto a música eletrônica afeta a audição, há outras telas que desviam e competem pela atenção do olhar: naturezas mortas de Júlio César, mulheres impressionistas de Regina Pena, abstrações paisagísticas de Victor Hugo, geometrias indígenas de Gervane de Paula. Ao fundo da galeria há um grande mural de Pádua, curador e dono da galeria, com uma versão do Paraíso. Nesse Paraíso há uma profusão de conexões homens-mulheres desencadeada pela fábula da serpente. Serpente-fluxo: pecado, sexo, carne, vida. O fruto da tentação,

¹¹⁷ Dalva de Barros, além de artista plástica consagrada pela crítica e pelo público, é considerada no ambiente cultural peça importante na formação de toda uma geração de artistas plásticos hoje em atividade em Cuiabá e Mato Grosso.

na versão cuiabana, é uma manga Bourbon: perpitola¹¹⁸, madura, atraente, flutuando no ar, desafiando a gravidade. Homens e mulheres, de torsos arqueados, parecem dançar intensamente nesse Paraíso de terra-cota. A cena até lembra a pista de dança na parte de cima, que àquela altura da noite suava ao som de *house music*.

¹¹⁸ Termo que designa frutos maduros, de cor, tamanho e textura atraentes.

ENTRE O CÉU E A TERRA: TERRITÓRIOS DA MULTIDÃO RAVE

DESIDENTIFICAÇÕES

Se as identificações tribais propõem uma ruptura com a sociedade de massa, convém anotar que ainda proliferam outras formas de dissipação das grandes estruturas molares do tecido social. Ainda que suas “técnicas” não sejam precisas nem disponham de “manuais de instrução”, estas outras formas dissipativas da condição de massa insistem em se dar a ver nessa formação nebulosa do contemporâneo. Uma delas, como já se notou anteriormente, é a forma multidão. Trata-se de um fenômeno que, em seus interstícios, vai modulando condições, sempre móveis e em processo de atualização, para o surgimento de novas fissuras na formação molar da sociedade de massa e até mesmo em ideais moleculares de estruturação identitária.

Por vezes, a identidade se estabiliza, promove hierarquias funcionais e torna-se uma cilada para cada indivíduo que dela tira proveito com finalidades de subsistência e sobrevivência. O indivíduo possivelmente é muito mais teleológico, intui com mais facilidade sobre suas próprias necessidades biológicas e simbólicas, do que a própria multidão, cuja particularidade é própria para movimentações aleatórias e sem finalidade estabelecida. É sob essas condições temporais de um “aqui e agora” que engendra a multidão, considerando a vida sempre numa situação de tática, que novas fissuras acontecem e promovem novas formas de vínculo social.

Na leitura de Antonio Negri e Michael Hardt¹¹⁹, multidão não se visualiza como estando necessariamente a par da sociedade de massa. Antes, a multidão até se confunde com a massa, o povo, estando em seus interstícios, transbordando pelas beiradas e pelos meios. Para os dois autores, multidão também não se atrela fácil a uma idéia de sociabilidade, termo que incide numa certa formação identitária, que por sua vez incorpora uma noção de agregação

¹¹⁹ HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. *Império*. Record, Rio de Janeiro e São Paulo, 2002.

permanente dos iguais. Multidão, que recupera sua vitalidade nos entremeios do Império, promove sua existência na configuração espacial de uma "cidade mundana" praticada no não-lugar ilimitado desse mesmo Império. Pode-se considerar que essa tal mundanidade se produz mesmo com base em processos de desidentificação. Em outras palavras, trata-se não exatamente de produzir identidades, provisórias que sejam, mas de relacionar a criação de vínculos sociais menos por filiação e mais por contaminação¹²⁰. Multidão, mundana como se propõe, por vezes modula sua existência mais na forma matilha do que na formatação da sociabilidade tribal.

Matilha, dizem Deleuze & Guattari¹²¹ (citando Elias Canetti), é um tipo de multiplicidade que se mistura com a formação da massa. Mas, enquanto a massa pressupõe organização e territorialização, a matilha é restrita, promove dispersão e distâncias variáveis, permite ultrapassagens e desafia hierarquizações fixas. A consequência dessa multiplicidade-matilha é a produção de linhas de fuga constantes e desterritorializações, às quais se atribuem valores positivos. Nos escritos de Deleuze & Guattari, esse fenômeno matilha é ele próprio uma multiplicidade. Neste caso, é multiplicidade da forma multidão, na medida em que produz uma condição esquizo do indivíduo, um modo de estar à margem do micro-grupo: "Ele estará dentro e, logo depois, na borda, na borda e, logo após, dentro. Quando a matilha se põe em círculo ao redor de seu fogo cada um poderá ter vizinhos à direita e à esquerda, mas as costas estão livres, as costas estão expostas à natureza selvagem".

Na modulação da matilha, o "eu" vacila no jogo de pertencimento e não-pertencimento ao grupo, porque o que está em evidência é a abertura para possibilidades de se produzir situações sempre novas na relação dos elementos entre si e entre eles e o ambiente. Portanto, o que há na formação da matilha é menos a vocação para a produção de sincronias de roteiros traçados a régua e

¹²⁰ Cf. DELEUZE & GUATTARI. 1730. *Devir Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível...* In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 4. Editora 34, Rio de Janeiro, 2002. Tradução: Sueli Rolnik.

¹²¹ Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1914: Um só ou vários lobos? In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p. 47. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

mais a produção de aventuras da diacronia. Com esta imagem da matilha, que cabe aqui como ferramenta teórica para se analisar a multidão *rave*, Deleuze e Guattari conferem uma possibilidade de se pensar as formações sociais por outro ponto de vista: não pela manutenção de vínculos sociais e a busca de um sentido comum, questão tão própria e tão tradicional ao campo da Comunicação, mas pela virtualidade e fragilidade de tais vínculos. Nesse sentido, as conexões que se fazem no percurso da matilha tendem a ser sempre provisórias. Conexões *ad hoc*.

Na mesma linha, Negri e Hardt descrevem situação análoga: "Circulando, a multidão se reapropria de espaços e constitui-se como sujeito ativo. Quando examinamos atentamente como esse processo constitutivo de subjetividades opera, vemos que os novos espaços são descritos por topologias insólitas, por rizomas subterrâneos e irreprimíveis – por mitologias geográficas que marcam os novos caminhos do destino. Esses movimentos geralmente custam terríveis aflições, mas neles existe também um desejo de libertação que só é saciado pela reapropriação de novos espaços, em torno dos quais novas liberdades são construídas".¹²²

Portanto, pegando carona nos arquivos conceituais desses autores, pode-se pensar que é o fazer cartografias, sempre novas, de que se trata a subjetividade contemporânea. Se o Império é o não-lugar por excelência, a ocupação de espaços como processados pela multidão-matilha nas festas *rave* passa longe de ser a busca de um lugar utópico. Ao contrário, trata-se de prover de sentido político as atividades, mundanas inclusive, praticadas de fato e que se dão como resistência à proliferação do Império.

A matilha, em sua mundanidade, desinstala estruturas estáveis. Ora os componentes da matilha circulam pelos meios ora pelas bordas. O zigue-zague das trajetórias, necessariamente tortas, conformam geografias instáveis e movediças. A cultura *rave*, itinerante e *on the road* como tem se realizado mundo afora, dá-se a ver por linhas tortuosas e inquietas. O que se verifica é que, independente das rotas que perfaz pelo mundo, a maquinaria *rave* simplesmente funciona, o que parece lhe ser suficiente. Uma *rave* é máquina, e o próprio de uma

¹²² HARDT & NEGRI, 2000. Obra citada., p. 421.

máquina é funcionar. A característica dessa maquinaria é não ser dotada de um *telos*, uma finalidade, até porque, pelo menos até o momento, a cultura *rave* nunca enfatizou a produção de manifestos que ditem direções e palavras de ordem, ainda que, nos interstícios do Império, toda finalidade aponta para a produção de mais valia na economia de mercado.

Cena de um nomadismo *rave*: enquanto viaja, a maquinaria dos notívagos traça rotas em diversas direções e compõem uma cartografia da noite. Trata-se de uma imagem atualizada do *flâneur*, que o poeta Charles Baudelaire, catapultado pela poética filosófica de Walter Benjamin, já havia colado a uma tal idéia de Modernidade. Cada indivíduo nessa multidão *rave* incorpora e descarta todo um dispositivo de linguagens oriundo do ambiente externo que inclui, entre outros elementos, as mídias, cujas imagens também viajam, atravessam e contaminam territórios. Na idéia de cultura *rave* perpassa um fluxo incessante de informações da indústria cultural que cada *raver* captura e refaz. A imersão na cena eletrônica exige imaginar e proceder a vida como uma performance, modos de proceder num território em que se entra sem manual de instruções.

MULTIDÃO PERFORMÁTICA

No ambiente eletrônico das *raves*, performance torna-se uma espécie de saber-fazer cotidiano, algo para o qual não se ensaia em casa antes de sair para a festa. Neste caso, o corpo agencia saberes e torna-se mídia que captura e dispersa esses signos ofertados pelas outras mídias, que por sua vez também são atravessadas por uma oferta incessante de imagens oriundas dos mais diversos ambientes. Daí dizer que a subjetividade contemporânea, e na cena *rave* não é diferente, torna-se nem tanto a escritura de um indivíduo no mundo, mas muito mais o atravessamento e a modelagem do mundo exterior pela sua consciência, e que vai conformando não um *eu no mundo*, como pretendia a configuração de uma subjetividade ao modo cartesiano, mas um *eu e o mundo*, em que um modo de estar no mundo compreende a formação da subjetividade necessariamente em

relação com o mundo exterior. Por isso pode-se pensar os territórios itinerantes das festas como lugar de travessia de notívagos, agenciada ao modo de um espaço-máquina.

Uma festa torna-se sempre um universo inteiro. Engendra a si própria como produção de um novo território. A multidão, processo de gulliverização da sociedade contemporânea, permite um modo de se fazer ruir a sociedade de massas em vários fragmentos. Entre tribos (Maffesoli) e matilhas (Deleuze & Guattari), as multidões transbordam pelos interstícios da sociedade de massa para traçar fugas da incômoda condição de maioria silenciosa (Baudrillard). A performance da multidão esgarça até mesmo as hierarquizações tribais. Em agrupamentos minoritários são produzidas novas condições e imagens de sociabilidade, com leis sempre provisórias ou mesmo estados de não-leis, que por sua vez vão proporcionar outras condições de visibilidade para os indivíduos-átomos. Esta é uma típica recapitulação da vida em menor escala das sociedades arcaicas, fenômeno que não por acaso vai emprestar a identificação de multidão para as formações gulliverizadas nos dias de hoje.

A sociedade de massas, como se disse, é a sociedade do indiscernível, na qual os indivíduos não passam de átomos perdidos na grande dispersão populacional. Na vida atomizada, paradoxalmente, abrem-se precedentes para se pensar não na singularidade, mas muito mais na grande vida molar que se estabelece e oferece a imagem do social como um grande bloco monolítico. De forma traduzida, bloco monolítico é um bloco molar, com tendência para unificação, ainda que a imagem do social aponte mesmo para uma espécie de fractalização. O que interessa, no entanto, é a modulação constante da multidão, que esgarça e costura o tecido social, sai e entra por entre a condição de massa, retrai-se em movimentos espaciais que por vezes são simultaneamente massivos e moleculares.

O microcosmo da multidão tem algo de Lilipute, a cidade imaginária das narrativas de Jonhathan Swift. Chega um forasteiro, tal qual na cidade pequena ou na vila de confins do mundo, e todos ficam sabendo do fato. A entrada na cidade já é uma performance. Quem chega é redimensionado demais para não causar

espanto e estranhamento, até porque na cidade não se sabe seu nome, origem ou intenções com os nativos. Enfim, o forasteiro é o Outro que se estabelece.

O indivíduo que aparece de repente na capital liliputeana é carregado, conduzido e produzido como um monumento – sabe-se que, no Antigo Império Romano, monumentos gigantescos em sua verticalidade eram construídos como declaração de guerra para admoestar a presença de inimigos, no caso a horda de bárbaros invasores. De volta ao romance, trata-se de uma performance forçada, a de Gulliver, enquanto personagem. E trata-se também de performance grupal a da guarda liliputeana na lida com a alteridade.

O que se quer dizer desde já é que a multidão *rave*, inserida nessa ambientação da sociedade de massa contemporânea, é um princípio de produção de multiplicidade. O processo de singularização da multidão, isto se reconhece e já se disse, é bem mesmo e nada mais que o atravessamento de toda profusão de linguagem, principalmente da mídia, que vai conformar uma idéia de identidade de grupo. O que os notívagos fazem é perfurar essa camada de linguagem, o próprio legado do arquivo de imagens, e promover um transbordamento desse imaginário herdado, produzir uma aparência que seja simultaneamente identidade grupal e diferença em relação ao todo social.

DIVINOS E HUMANOS

Dos confins do esquecimento de cada átomo do social, transfigura-se a multidão ao modo de uma epifania de dionísios incorporados. O fenômeno da multidão aparece, na festança *rave*, também de modo performático: a multidão é viral, epidêmica e se propaga por contaminação. Epidemias, na mitologia grega, são sacrifícios oferecidos às potências divinas, quando elas descem à Terra, vão a um santuário, assistem a uma festa ou estão presentes em um sacrifício. Através das epifanias, os deuses passam a habitar a terra.¹²³

¹²³ Cf. DETIENNE, Marcel. *Dionísio a Céu Aberto*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988, p. 12-13.

No plano mitológico, os deuses são evocados através de hinos que os humanos lhes oferecem como dádivas, o que é muito próprio de uma economia simbólica. Na cena da cultura *rave*, os deuses dessa multidão são chamados também por música eletrônica e danças, não necessariamente hinos. As epidemias são próprias de deuses migrantes. Dionísio, em sua constante movimentação, é considerado um deus epidêmico por excelência. É encontrado em toda parte e em nenhum lugar está em casa. Dionísio é viajante. Mas é como deus não reconhecido pelos homens que ele vagueia exibindo uma rostidade sempre em processo que o diferencia dos demais deuses do panteão grego.

Marcel Detienne lembra que Dionísio é “epidêmico no verdadeiro sentido, em uma série de narrativas que envolvem suas entradas – mais terríveis do que alegres –, pois são quase sempre histórias cheias de barulho e de furor as que se ouvem por toda parte quando Dionísio chega”.¹²⁴ Basta recapitular cenas bárbaras de *As Bacantes*, de Eurípedes, nas quais Dionísio agencia as mulheres no dilaceramento de Penteu. As multidões das noites *rave* são assim epidêmicas em sua epifania quando, de passagem, cartografam um território e dão-se a ver como multiplicidades. Os modos epifânicos de aparecer na cena noturna tornam-se performances promovidas pela multidão.

O fenômeno da multidão é designado, em inglês, por *mob*: movimento aleatório, formação de turba, acaso, falta de ordem. Pelo menos desde os tempos em que as cidades começaram a dar ares de metrópoles já se tinha uma imagem pejorativa, principalmente por conta da literatura, dessa noção da multidão como instintiva, aleatória, performática. E, assim como Dionísio, a multidão tem uma natureza epifânica que oscila entre a produção de presença e de ausência, modos de aparecer e desaparecer. Em movimento, no trânsito das impermanências, apresenta-se como um deus sempre forasteiro que faz de idas e vindas uma espécie de divindade-gerúndio: está sempre chegando e se manifestando.¹²⁵

¹²⁴ DETIENNE, 1988, p. 17. Op. Cit.

¹²⁵ KERÉNYI, Carl. *Dionísio: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Odysseus, São Paulo, 2002. Tradução de Ordep Trindade Guerra.

Friedrich Nietzsche¹²⁶ remete o dionisíaco a uma forma de embriaguez, na qual o conjunto de afetos está excitado e elevado, de modo a descarregar de uma só vez todos os seus meios de expressão e lançar para fora ao mesmo tempo a força de apresentação, de reprodução, de transfiguração, de transformação, e todo tipo de mímica e teatralidade. A marca de ser estrangeiro, de nem sempre ser reconhecido como entidade divina, como Dionísio nem sempre era, é que vai indicar também na multidão os modos como ela se vincula ao todo social e como também seus componentes se vinculam entre si. É nesta capacidade-desejo de vínculo que se anuncia um agenciamento maquínico, no qual a subjetividade deixa de ser centrada na produção de sujeitos, deslocando-se o foco para os modos de produzir conexões entre os indivíduos entre si e entre os indivíduos e o ambiente que os cerca. E é este ambiente viral, que contamina, atrai e faz aderir num movimento só a consciência e o mundo que a afeta.

É mais na vida interpessoal e intersticial do grupo que se vão produzir personagens na cultura *rave*: divinos bufões – histéricos e satíricos – para fazer diferença, ou pelo menos alguma diferença, diante de uma maioria silenciosa. Estranha a si mesma, a multidão vai esgarçando o imaginário herdado, ao mesmo tempo em que vai dando novos contornos à realidade social com novas imagens que produz em seu movimento. São esses divinos, não reconhecidos enquanto sujeitos na sociedade de massa, que pululam no cenário dessas festas viajantes como forasteiros, estranhos mesmo em suas próprias terras e nas terras por onde vão transitando. Incorporam dionísios vingadores de seu não-reconhecimento, nem em terras alheias nem na própria. A performance da multidão, como que incorporando a fúria dionisíaca, procede também por metamorfoses: moda, próteses, máscaras, badulaques antigos, neobadulaques tornam-se elementos que agenciam transfigurações da ira e da potência dos divinos cidadãos contemporâneos.

Tais performances grupais, que se promoviam em territórios por onde transita a maquinaria *rave*, que é necessariamente uma cultura viajante, servem

¹²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos ou Como Filosofar Com o Martelo*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2000, p. 72.

para lembrar que essas ambiências noturnas têm simultaneamente algo de doméstico e de selvagem. O aspecto doméstico carrega sempre algum sentido comum proposto pelo próprio processo de ajuntamento dos indivíduos, de reinvenção do cotidiano (Michel de Certeau), em modos de proceder a uma espécie de proteção mútua diante de um certo abandono social e impotência de cada indivíduo isolado. Alinha-se, assim, uma tal necessidade, mínima que seja, de promover uma vida menos individualista e, em certo tom, mais gregária.

Há, porém, um outro lado que o doméstico não captura. O aspecto selvagem se dá a ver nas performances noturnas por conta de agenciamentos que a própria ambiência faz proliferar. Nas performances da multidão há sintomas de selvageria como algo próximo da loucura desencadeada pela ira de Dionísio, deus viajante e de muitas máscaras. Dionísio, em sua performance diante dos homens, bem mais o Dionísio tebano do que o ateniense, fazia propagar a loucura entre os infames através de sua ira divina. Nos ritos orgiásticos se instalam *manias* – estados de êxtase e de deslocamento da razão e dos sentidos. Na performance de matilha, atualizada pela multidão de festa, há toda uma maquinaria do ambiente que faz produzir o espetáculo da multidão em busca de êxtase.

O DJ, incorporação contemporânea da tradição xamanística de povos tradicionais, conduz os indivíduos a danças de transe. A música eletrônica produz linhas sonoras para fazer com que os pés se tornem mais leves. Os vocais que sobreviveram à primazia das notas artificiais nos instrumentos eletrônicos evocam os coros das tragédias. A luz indefinível, em cores várias e intensidades diferentes, desinstala o *cogito*. O álcool, a bebida energética, o guaraná em pó, o lança-perfume, o ecstasy – entornados por vezes aos exageros – evocam transfigurações do vinho de Dionísio-Baco. São elementos de festa para os quais também não se ensaia ao sair de casa.

O povo-personagem é produzido e transborda nessa ambiência ao modo das epifanias dionisíacas. Performances são para ser vistas, e nem por isso demandam entendimento através da razão. Basta o afeto que encerra nos sentidos: gestos para se ver, música para se ouvir e, por vezes, instigação de

outros sentidos com odores, toques e sabores. As performances fazem voltas em torno do *nonsense*, porque a multidão parece ter menos vocação para definir teleologias e mais para produção de movimentos aleatórios.

Seja em sentido mais estrito, no campo das artes cênicas, seja no caso da movimentação da multidão, como em uma festa, atravessa a idéia de performance o fato de ela não ser dotada de verossimilhança, como idéia de adequação entre o percebido e as expectativas do sujeito que observa o fenômeno¹²⁷. Se nas artes cênicas a performance busca envolver o público na atividade proposta, em festas *rave* a multidão performática é simultaneamente produtora da cena e observadora de si mesma.

A movimentação performática, assim como nas performances *stricto sensu* das artes cênicas, talvez seja um modo de a multidão, conectada ao ambiente através de diferentes agenciamentos, rever o trânsito entre os sentidos do que pertence ao lado de dentro e do lado de fora de uma tal consciência coletiva. Velha história: perder-se para se encontrar. Multidão pródiga. No instante da festa, o turbilhão de gente faz suspender aspectos religiosos que impõem o sentido de coisas sagradas e instaura, em seu lugar, atitudes orientadas pela circulação daquilo que é secreto. Do sagrado ao secreto, uma multidão põe em questão mistérios que se permitem ser compartilhados num dado momento entre seus componentes. Que mistérios são compartilhados: gestos, movimentos, modos de dançar, modos de fumar, modos de beber.

Cada indivíduo e agrupamento *raver* se situa nas bordas dessas topografias e ambiências: está dentro e fora ao mesmo tempo. Forja-se uma cultura do espetáculo da qual o *voyeurismo* é um elemento conector de novos agenciamentos dos sentidos. Os territórios atravessados pela multidão *rave* entram na cena noturna dos anos 1990 por terem evidenciado um tipo de ambiência que propiciou as condições de surgimento de novos padrões comportamentais, atravessamento de diversidade sexual, étnica, de idade, com novos personagens e novos agenciamentos de linguagens do corpo. Daí dizer

¹²⁷ Para leituras mais específicas de performance como arte cênica, cf. GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987 e COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

porque o território promovido pela cartografia rave é atravessado de ambigüidades e multiplicidades. A multidão, imagem de processos caóticos, evidencia um comportamento infame, erótico, errante, vagabundo, como agenciamento de políticas do corpo e como reinvenção da vida. Em sua performance, a multidão atravessa geografias. Simultaneamente, ela promove e é afetada por constantes fluxos semióticos. Os lugares tornam-se espaços por instantes em noites que se prolongam até o dia. Entre lugares e espaços, os territórios vão se compondo como paisagens que são principalmente sonoras e visuais.

TERRITÓRIOS

Para usar um termo de Deleuze & Guattari, a multidão *rave* é peixe de coral. Cardume-matilha, híbrido talvez, que nada e voa. E peixes de coral são cartazes¹²⁸. São artes, por assim dizer, numa relação entre matéria física e condições de expressão de linguagem. Ravers aparecem nas noites como portadores de peles artificiais, cores, aromas, suores, mistérios de elementos químicos, danças, gestos, sonoridades. Eles se destacam de outras matilhas e do cenário de fundo ambiental pelo consumo, criação e articulação incessante de linguagens. Essas qualidades todas desenham um território. É por este ponto de vista que Deleuze & Guattari vão afirmar a confecção de uma assinatura não como marca constituída do sujeito, mas marca constituinte de um domínio, de uma morada.

É esta idéia de “estar no mundo”, cada qual com suas matérias e qualidades expressivas, que vai configurar a existência de um território. Quando essas qualidades entram em relação uma com as outras, elas acabam criando motivos e contrapontos. A partir dessa relação entre motivos e contrapontos cria-se um estilo. Pássaros canoros, peixes de coral e ravers em todo o mundo bem sabem da potência dessas condições de produções expressivas. A partir de

¹²⁸ Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1987. Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* vol. 4. Editora 34, Rio de Janeiro, 2002, p. 123. Tradução: Sueli Rolnik.

motivos e contrapontos se estabelecem paisagens: visuais, sonoras e muitas outras em extratos que se fundem na configuração de um território.

Na lida com as relações entre vários extratos que compõem um território se evidencia uma dimensão etológica. Sem se resumir a essa dimensão, assim se aloca para a idéia de território na cultura *rave*. Etologia – ciência criada pelos cientistas austríacos Karl von Frisch e Konrad Lorenz e o holandês Nikolas Tinbergen – estuda hábitos de animais e sua acomodação às condições do ambiente¹²⁹. O território, como modo de estar em certas condições no mundo, implica num certo afastamento do caos que ameaça a existência. A este procedimento, Deleuze & Guattari dão o nome de territorialização. Mas, antes que se pense no território como formatação de uma estrutura estável e pacificadora, tal qual a casa bachelardiana, nele se reúnem como numa espécie de dispositivo todas os tipos de forças: as amistosas e as hostis. Entram em cena nuances de jogadas que passam sempre entre as fronteiras, onde começa a haver defasagem entre os códigos e os territórios.

Nesse jogo de fronteiras, Deleuze & Guattari sugerem que se preste atenção sempre aos modos de passagem quando se lida com um território. Isto porque, apesar de todo território ter códigos, convém pressupor que há incessantemente uma promoção de fluxos que faz transcodificação entre os elementos que compõem o ambiente. Daí pensar, com base nessas virtualidades das transcodificações¹³⁰, que o território se faz simultaneamente, e paradoxalmente, na medida em que ocorrem também descodificações.¹³¹

Entre fluxos, na medida em que códigos vão sofrendo de obsolescências e inutilidades, o território se dá como agenciamento de elementos de naturezas distintas, humano e não-humano. Mas os agenciamentos atravessam também outros agenciamentos. Uma linha sonora atravessa uma qualidade de cor. Um odor se mistura com um sabor. Questão de afetação e funcionamento dos sentidos.

¹²⁹ Dicionário Aurélio Eletrônico (www.uol.com.br/aurelio)

¹³⁰ Os meios têm códigos. A idéia de transcodificação se dá pela passagem de códigos entre meios.

¹³¹ Descodificação, segundo Deleuze & Guattari, aparece como o “negativo” do território. Idem, p. 131.

A pele, como anota Eric Alliez¹³² em sua leitura de D&G, já era um território muito específico para fazer funcionar essa maquinaria sensorial: ela se desterritorializa na medida em que captura agenciamentos de outros fluxos semióticos. Nestas condições, entram em relação dimensões infra-humanas e intra-humanas, ou seja, entre o micro e o macro, nuances que ligam o corpo ao cosmos. Daí a lembrança de Alliez de que a pele, na sua condição de interface, é o que há de mais profundo, porque ela se torna vetor não de limites, mas de passagens e fluxos intersemióticos, canais de sensações.

Falava-se de multidão como peixes de coral e suas matérias de expressão, que por sua vez contêm qualidades inatas e produzidas. Talvez aqui, como já afirmavam D&G (citados por Alliez), a arte comece com os animais. É de uma estética que se trata essa lida da pele com o território. A partir dessa relação se pensa o território como apropriação do ambiente numa tentativa de dar, através dos sentidos, tons locais a uma certa multiplicidade que se esvai no caos. Não é por acaso que a resolução dessa “epigênese” estética (Alliez) se enuncia com a qualidade de esponja que contrai e modula forças cósmicas, para além do local, para além do humano.

Paisagens vão sendo criadas e recriadas pela percepção. Daí pensar, com D&G, no território como lugar de passagem. Percebidos enquanto fenômenos, processos de territorialização e desterritorialização tornam-se microcosmos: só podem ser percebidos nesse recorte arbitrário de um método de investigação. Mas toda essa constrição esponjosa e aerada de contração e expulsão de fluxos, que fazem o arcabouço do pensamento de D&G, é apenas para que os autores posteriormente afirmem que esses movimentos micro de cardumes-matilhas têm, em outra dimensão, uma localização cósmica.

Em outras palavras, uma movimentação espacial localizada geograficamente – um cardume de peixes que sobe o rio na época de piracema ou a multidão *rave* percorrendo descampados abertos na mata – pressupõe que os processos de territorialização do cardume ou da multidão tenham correlações

¹³² Cf. ALLIEZ, Eric. *A Assinatura do Mundo – O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Editora 34, Rio de Janeiro, 1995, p. 63.

diretas com a desterritorialização dos ambientes percorridos. A produção de um certo território implica num processo de desterritorialização em outras dimensões mais amplas. “O território não é separável de certos coeficientes de desterritorialização”¹³³. Como dizem D&G, os mecanismos de localização de movimentos são precisos, mas a localização de elementos tornou-se cósmica. É sempre questão de estar entre dimensões povoadas de linhas. Cabe às multidões escolher, entre essas linhas, qual ou quais devem ser promovidas à condição de agente conector e agenciador de subjetividades. Territorialização e desterritorialização¹³⁴ são termos conectados entre si e eles mesmos conectores de outros conceitos abertamente complexos na filosofia de Deleuze e Guattari: os de espaço liso e espaço estriado.

No espaço estriado, as trajetórias e suas linhas ficam subordinadas aos pontos já estabelecidos e que vão modular rotas. Pelo menos seria essa a tendência. Daí surge a condição sedentária do espaço estriado, limitado por cercas, apropriado, objeto de posse. Liga-se, em certa medida, com a formação de estruturas identitárias, sejam elas de caráter molar (massivo) ou molecular (tribais, de matilhas). É o espaço onde se faz progresso, consideram D&G, mas é exatamente sua circunscrição e concreção que também vão inibir a produção de devires.

Já o espaço liso liga-se com uma condição nômade. Há, certamente, pontos que ligam trajetórias, mas o nomadismo produz trajeto consistente e autônomo em relação a pontos, que neste caso não são determinantes de rotas. O nômade não tem terra. Tem um percurso. Em outras palavras, sua relação com a terra não é de apropriação, mas de desterritorialização. O território, para uma condição nômade, constitui-se na medida em que a própria terra, tida mais como nuances de uma trajetória, é ela própria o elemento de desterritorialização. Com dizem D&G, o nômade é o desterritorializado por excelência.

As multiplicidades-matilhas de que se falava só podem transbordar na lida da multidão com um exterior, ou seja, elas ganham condições de existência na

¹³³ DELEUZE & GUATTARI, *ibidem*, p. 137.

¹³⁴ Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa.

medida em que se produzem como vetores de desterritorialização num espaço liso, que suspende separações entre dentro e fora, o mesmo espaço liso produtor de devires. Sem eixos genealógicos que lhe ditem origens, até porque é um sistema aberto acentrado, o espaço liso relaciona-se com outro conceito de Deleuze e Guattari: o de rizoma. Trata-se de considerar, no rizoma¹³⁵, as passagens entre pontos, cujos traços ligam elementos de distintas naturezas.

O rizoma coloca em cena e em contato regimes de signos diferentes, inclusive estados de não-signos. Rizoma, nessa condição acentrada, não tem começo nem fim. Ele transborda pelos meios, como as tais linhas que atravessam entre pontos. Daí dizer que, na constituição de um território de caráter rizomático, caem por terra as distinções entre dentro e fora. Está-se entre: acima, abaixo, à esquerda, à direita, em condição tridimensional. A alocação de fenômenos do tipo multidão, por esse ponto de vista, só pode ser considerado também sob uma condição ambiental.

Uma multidão *rave* torna-se ela própria um território, porque em sua formação ficam entrelaçadas passagens subjetivas de um indivíduo a outro, de um indivíduo ao grupo, de um indivíduo ao ambiente, e de toda e qualquer molécula entre si e entre os elementos ambientais locais. Cada elemento com sua própria pele já é um território. A pele também já era, ela mesma, um território. Há, portanto, territórios sobre territórios e outros que atravessam o conjunto para promover rupturas e costuras, ou seja, territorializações que puxam desterritorizações, e vice-versa. Os lugares imaginários ou os espaços historicamente produzidos tornam-se elementos territoriais, mas servem de ferramenta para em momentos apropriados poderem agenciar corpos e outros elementos de seus arredores, sempre produzindo novas condições para atravessamento de novas linhas que vão, simultaneamente, agenciar tais processo de territorialização e desterritorialização. Um território *rave*, como lugar de passagem, é espaço provisório. É produzido a partir de peixes de coral que

¹³⁵ Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol. 1. Editora 34, Rio de Janeiro, 1995. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa.

evidenciam uma relação etológica em todas as suas dimensões, seja ela micro ou cósmica.

CASARÃO PERDIDO: EPIFANIAS DE GENTES E COISAS

MODOS DE CHEGAR

Festa número 3. A paisagem nas bordas da malha urbana alterna habitações e terrenos baldios. Nos arredores do local, há casas de classe média em ruas asfaltadas. Casas com jardins e garagens à frente ficam recuadas vários metros em relação às ruas. A vida doméstica do lar se afasta da rua como resultado de um pensamento urbanístico moderno que reconfigurou a relação espaço público x espaço privado. As ruas de acesso, úteis nada mais do que para tráfego e pouco passeio, estavam engarrafadas. Os automóveis demoram longos minutos para andar uns poucos metros rumo ao Casarão Perdido, nos confins do Santa Rosa¹³⁶. As placas dos carros revelam nomadismos e origens-travessias: Goiânia, Cáceres, Curitiba, Rondonópolis, Tangará da Serra, Presidente Prudente, Cuiabá até... Nomadismo motorizado com pálios, gols, santanas, zafiras, toyotas, nissans, renaults.

Das janelas de carros, cabeças se inclinam para fora. Olhares perdidos investigam o cenário. No engarrafamento, pessoas saem dos automóveis, fumam cigarro, bebem cerveja em lata e conversam. O fuxico se estende através de diminutos celulares, alguns com tela de luz azul, outros coloridos. Celulares, conectores de pontos cardeais, acionam uma maquinaria de informações dispersas para formação de multidões.

Bússolas contemporâneas que se tornaram, celulares já têm capacidade para receber e enviar mensagens com imagens (animadas até: vídeo, clipes e trailers), texto (e-mails) e som (música e viva voz). Tiram fotos digitais, que podem ser enviadas por e-mail ou MMS (sigla para Multimedia Messages). Já

¹³⁶ Santa Rosa é um bairro de classe média, em Cuiabá. Ainda tem vários terrenos desocupados. Nos fundos do bairro há uma grande área de vazios habitacionais intercalados com outros bairros mais distantes. Até pouco tempo, o bairro era uma das últimas faixas habitadas do lado norte da cidade. É nos fundos desse bairro, já um lugar ermo e de vegetação nativa, onde fica situada a chácara do Casarão Perdido, local da terceira festa rave que percorremos.

disponibilizam conexão com Internet. Os mais sofisticados disponibilizam até teclados de minicomputador. Captam rádio FM e até jogos de videogame eles baixam. Imagens de festas nomadizam rapidamente com a função máquina fotográfica, com *zoom* e *flash* eletrônico. São ainda aparelhos polifônicos: oferecem cardápio variado de toques com diferentes sonoridades. Alguns reproduzem sons de 24 instrumentos sintetizados. Uma noite dessas – quem sabe? – ravers passam à condição de DJs. Instrumentos já lhe são cabíveis. Pesam menos de 100 gramas. Fazem parte de tralhas leves de viajantes nômades. A conversa à toa se espraia por outras geografias com esses compadres e comadres contemporâneos e seus equipamentos midiáticos. Talvez estas cenas atualizem a idéia de ser nômade sem sair do lugar: as informações é que atravessam e constituem um território.

A caminho da festa, os mais reservados e contidos se fecham entre vidros fumê e ar condicionado. Cada carro tende a ser um mundo à parte, um importante espaço privado. Pelo menos tem sido assim, até que as parafernálias eletrônicas começaram a adentrar nesse mundo restrito e particular. Ritmos parecidos e acelerados são tocados em potentes caixas de som. Automóveis tornam-se mais que meios de transporte. Incorporam mídias ambulantes, pontos que refratam linhas sonoras. São lugares de fluxos e transposições de sentidos, em que o público é privado e o privado se torna público, num emaranhado de proposições de linguagens.

Do lugar reservado que é cada automóvel vazam sons variados: música *pop*, *techno*, *house*. Parado no engarrafamento, cada carro é atravessado por sonoridades que evadem das caixas de som. Há uma modulação promovida pelos equipamentos sonoros que torna ambígua a diferença entre as noções de espaço público e privado. Sons diversos e simultâneos se misturam: acabam resultando numa nova música, indiscernível. Em alto volume, as músicas fazem expandir o interior dos carros para fora de si e compõem uma paisagem sonora. Na mistura de sons, o que era para ser uma polifonia torna-se uma “monofonia”. O fato exemplifica o princípio de singularização que, em excesso, resulta em indistinção. Automóvel, música, equipamento de som fazem um agenciamento. Era bem isto a

relação entre naturezas distintas no interior dessa máquina móvel que funciona como prisma de linguagens. Meio que sem se dar conta, a festa em lugar ermo, num casarão perdido meio do mato, já tinha começado – ali mesmo na rua.

ESTRADA TORTA

Quando termina o asfalto, surge um trecho de terra batida. Entre uma casa e outra há terrenos vazios. De repente, mais vazios do que casas, até que se chega a um trecho em que a cidade parece acabar. A idéia de espaço urbano se desfaz. O local tem sobes e descas. O chão se despedaça em lâminas de piçarra, pedras de vários tamanhos e muita poeira. A entrada do lugar onde deve se realizar a *rave* tem um portal de madeira, com uma grande cancela que abre numa folha só. É uma típica entrada de sítios e chácaras. Homens de trajes sociais em preto e branco controlam a passagem, que pode ser de carro ou a pé. Vou a pé, enquanto os muitos automóveis permanecem lentos na imensa fila que se forma do lado de fora.

A estrada que leva ao Casarão Perdido é de terra batida. A porteira fica para trás e, com ela, as últimas lâmpadas e alguns dos últimos sinais de civilização. Num trecho onde a luz já é indireta, segue uma estrada. É preciso intuir para onde ela vai. Uma Lua crescente dá leves tons de cinza à mata de cerrado, ao modo de mata ciliar, que cerca o caminho. Gramíneas, plantas e árvores de médio porte se distribuem nas bordas da estrada de terra.

No cerrado brasileiro, como ensina a geografia, árvores não têm costume de altitudes. Têm, isto sim, casca grossa, troncos entortados e copas delicadas. É a isto que se chama de mato grosso? Há geografias em que o nome dos lugares nem sempre corresponde à paisagem percebida. A vegetação de arredores é um descampado forrado de gramíneas. Árvores de médio porte povoam essa natureza que se confunde com jardim, uma espécie de natureza-artifício. As árvores tortas incorporam figuras feiçoas que convidam ravers a entrar na mata.

Troncos e copas de árvores imitam gentes e poses. Árvore-gente, parece até que pensa.

A estradinha estreita vai tortuosa mato adentro, serpenteia como um riacho misterioso. Deslizamos, eu e o grupo de pessoas, pela estrada. Nesse devaneio pelo escuro do cerrado, o vento tateia os corpos. Os passos lentos levantam pequenos tufos de poeira. À direita, o terreno ganha relevo. É uma espécie de pequena colina que se eleva na paisagem. Uma espécie de *topofania*¹³⁷. No alto da colina, árvores de maior porte e galhos secos figuram em negativo no contraste com alguma claridade da Lua. Parecem gigantes a vigiar o local. Eles se movem com uma leve corrente de ar, como quem comprova estar vivo. Um grupo de rapazes e garotas se dispersa da multidão e segue a pé e solitária pela estrada escura. Flanam na escuridão cinza da mata, onde o quase nada encanta os olhos. Reclamam de um carro que levanta poeira e joga a luz alta na estrada até então despovoada, mas depois dão risada do acontecimento. É bem verdade: a flanêrie, nos dias de hoje, é motorizada.

O ar fresco do inverno e das altas horas exala odores de mata nativa. Tem também um cheiro e gosto de terra, provocado pela poeira intensa. Nessa paisagem cinza da noite, a noção de profundidade se desfaz por falta de referências espaciais. Essa idéia de infinito confunde a vista, mas descansa os olhos. Não por muito tempo. Ao longe, um feixe de laser corta os céus do cerrado. O disparo do laser produz uma linha verde num ângulo de uns 35°, no sentido Leste-Oeste. A movimentação do laser indica o local da festa.

Antigamente, eram estrelas cadentes que indicavam o caminho aos viajantes. Hoje são estrelas artificiais. Caminha-se mais um pouco e já se pode ver lâmpadas e movimentação de pessoas. O percurso sabe-se lá quanto tempo durou. Dez minutos, talvez, em passos descompromissados com tempo de chegar. Os lugares vão se atualizando nesse trajeto de uma estrada torta de terra batida.

¹³⁷ Cf. BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A Casa Subjetiva – Matérias, afectos e espaços domésticos*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

GALPÃO

Chega-se ao Casarão Perdido. Na verdade, um complexo de casa, armações e construções. Dá-se de frente com a primeira parte desse espaço. É um galpão. Para chegar a ele é preciso contornar uma pequena lagoa seca onde um dia aguapés flutuaram na superfície e pequenos peixes fizeram folia nas águas barrentas. Quem sabe ali já não houve, bem antes, *raves* de peixes? O galpão é comprido e delgado. Deve ter uns 90m x 10m. O formato é de uma cabana com estruturas de madeira sem paredes. É como se fosse uma grande varanda, que vira uma grande tenda. O piso fica uns 30cm acima do chão de terra, quase um palco onde acontece parte da performance da multidão. Spots de luz dão cores à estrutura. O vermelho e o amarelo predominam. Há também luzes verdes. Cores quentes e frias enfatizam ambigüidades de uma noite artificial.

Nas vigas de sustentação, arcos de plásticos envoltos em fios do mesmo material servem de enfeite *readymade*. Obsessão-ritornelo nas decorações dessas festas. São objetos do tipo bambolê, para brincadeira de criança, deslocados de suas funções originais. Nas quinas da estrutura do galpão, bandanas triangulares de tecido branco simulam tendas e fazem instalar ares de deserto. Bazares oferecem quinquilharias e adornos feitos na China (decoração flúor) ou na Bolívia (artesanato indígena). O conforto é pouco, mas basta para a passagem da noite até o amanhecer.

Ravers portam pouca bagagem. Nos bolsos: RG, dinheiro, celulares e, em certos casos, papel com autorização de pai ou responsável. Nas mãos, em geral, há bebidas: cerveja, refrigerante, água, destilados. Tudo descartável. Produtos descartáveis também são objetos viajantes, que depois continuam circulando em processos de reciclagem. Na outra mão, carteiras de cigarro, isqueiro e os segredos que rondam um cigarro improvisado num papel qualquer. Tralha leve para uma vida nômade, um ou outro carrega uma matula mínima. Investigação consentida na mochila de moleton. Dentro, uma camiseta de malha vermelha com uma etiqueta *This is Real* e estampa de *flyer* de festa (Marzipans Me Mordam,

1992) na Sra. Krawitz¹³⁸, bermuda de nylon (“seca rápido”) e perfume Kaiak, de aroma adocicado. No corpo-máquina: óculos escuros, câmeras fotográficas digitais, filmadoras. Que mais se vê no cenário: expressividades de peixes de coral. Uhs artesanatos hippies incorporados à vida noturna: pulseiras e colares enfatizam desenhos tribais. Há também quinquilharias da ambiência eletrônica: piercings variados (em orelhas, sombrancelhas, umbigos, uma ou outra língua espetacularizada). E os novos badulaques inventados: pingentes e pulseiras de material fosforescente (pulsos, pescoço, dentes: verdes, azuis, vermelhos, amarelos). No corpo, estes anexos compõem matéria de expressão.

Lugar de movimento, o galpão é aberto de ambos os lados. Lugar de permanência, onde se dança sozinho ou em grupo, lugar onde a multidão se comprime, mas também lugar de passagem, de fluxos contínuos de gente, em todas as direções. Visto lá de fora, o galpão em armação de madeira é quase um palco acima do chão batido de terra. Há uma performance de corpos embalados pela música *techno* que vem lá do outro lado dessa estrutura sem paredes. Esse “do outro lado” se explica: a parafernália de caixas de som e aparelhagens eletrônicas fica numa estrutura de metal armada especificamente para festa no descampado ao lado da estrutura do galpão.

ÁREA LIVRE

Atravessa-se o galpão. Do outro lado, a pista de dança é ao ar livre. Espaço amplo de terra batida, com leve declive em direção à mata de cerrado que lhe serve de limite. Um grande palco é montado. A mesa onde ficam os toca-discos evocam a imagem de um altar. Entre os aparelhos modernos, alguma tradição: resistência dos discos de vinil, mais apropriados para arranhamentos (*scratch*) e

¹³⁸ Curioso, ao perceber a tralha que um raver carrega, encontrar o item camiseta com referências ao clube Sra. Krawitz, de São Paulo, que funcionou no início dos anos 90 e foi um dos pontos marcantes da cultura dos clubes no Brasil. Tradução intersemiótica, no tecido da camiseta vermelha está estampado o flyer de uma festa: mídia sobre mídia, que aparece ali, na cena rave, como uma espécie de memória. Quase um flash back. Mas serve para lembrar as relações estreitas existentes, pelo menos no Brasil, entre os ambientes dos clubes dos anos 90 e a cena rave que ainda prolifera em festas viajantes.

produção de efeitos sonoros. Rituais profanos pedem um xamã. DJs, vários deles, passam por ali e fazem sessões de chamamentos. Enquanto os sets de DJs acontecem, a multidão¹³⁹ se move quase sem sair do lugar. Entre o céu e a terra, corpos dançam induzidos por música eletrônica. Predominância de techno, em sonoridades repetitivas.

Pequenos grupos de jovens, que misturam rapazes e garotas, percorrem o espaço. Os grupos ora se mantêm. Ora se dissolvem. Consistência de matilha, na qual cada indivíduo fica nas bordas do grupo, em diferentes intensidades de pertencimento. Cena: a garota “chupa” a manga da camiseta de um garoto na festa. Depois, outro rapaz chupa a barra da mesma camiseta. Abastecimento em conexões básicas. O que se aspira: lança-perfume. Como se produz essa individualidade?

Não há individualidade sem a conexão com essa linguagem que vem de fora: o odor, o sabor, as informações-afetações do aromatizador¹⁴⁰. Individualismo, portanto, é uma imagem que, por esse ponto de vista, fica suspensa quando se fala em cultura contemporânea. A diferença é que a intensidade das relações contemporâneas não se dá nas conexões necessariamente e apenas com outras pessoas de carne e osso, nervos e sentimentos. Mas se dá, também, com elementos de outras naturezas: animais, vegetais, minerais.

A subjetividade tem uma dimensão etológica nessa relação com o meio ambiente. Descentra-se o lugar do humano e entra em cena um indivíduo pós-humano, conectado ao seu entorno, como que suspendendo o dualismo dentro-

¹³⁹ São seis mil pessoas, segundo produtores da festa, dançando no chão de terra batida, nos galpões e lounges do Casarão Perdido.

¹⁴⁰ O que se chama de lança-perfume, antes muito usado no carnaval e agora nas festas rave, é um aromatizador de ambientes em aerosol. A marca de um frasco que vimos já quebrado na festa é de uma marca chamada *Universitário*. No rótulo se diz: conteúdo de 100 ml, venda autorizada pelo Ministério de Saúde Pública da Argentina, com direito a certificado. Informa-se no rótulo que a venda é livre na Argentina. É o típico produto que chega ao Brasil via Paraguai, na forma de contrabando. O produto, quando aspirado, dá sensação de euforia. Em geral, o produto é “aspirado” pela boca diretamente na ponta do frasco de vidro. É também borrifado na roupa, manga ou barra de camisas e camisetas, como forma de “abastecimento”. É um modo como grupos de amigos ou conhecidos repartem o líquido, que viaja de carona nos tecidos das roupas. Depois, as pessoas chupam essas partes das roupas uma das outras. Às altas horas da noite, não é raro ver um indivíduo parado e várias pessoas, individualmente ou simultaneamente, chuparem mangas e barras da camiseta alheia. Conexões.

fora da consciência. Aparecem os ciborgues. As próteses entram em cena como suplemento do corpo e como dádiva da cultura que reinventa os limites e as fronteiras do suporte biológico. Talvez daí venha a sensação de vazio, que parece ser uma imagem ainda forte quando se fala em cultura contemporânea, porque a produção do “eu” é não mais apenas com relação ao “Outro”, com o qual o indivíduo se identifica, mas com um ambiente que, entre o aconchego e a hostilidade, tem de ser conectável ao corpo para que ele vire “peixe de coral”. Um tubo de lança-perfume vira “cartaz”: atrai outros peixes que vão se ligando em rede nesse ritual de consumo.

Portanto, não se trata de produzir um “eu no mundo”, mas sim um “eu e o mundo”. Suplementação, e não complementação, entre humanos de carne, osso, nervos e próteses, agenciando-se com outros elementos do ambiente. Talvez essa subjetividade homem-mundo confira ares de individualismo e autismo à matilha. Após a sucção do aromatizador, a caça continua. Há, certamente, situações em que o álcool, o lança-perfume, a erva, o pó sejam mais encantadores como “cartazes” do que os humanos de carne e osso.

Por isso a necessidade de fazer com que a cultura esgarce a pele e o corpo para produzir uma outra imagem de si e assim – quem sabe? – virar miragem: uma roupa de tecido leve como segunda pele, uns óculos de abelha-robô, uns produtos no rosto em divindades dionisiacas que usam máscaras para confundir, um perfume para produzir paisagens de odores, umas tintas para dar cores aos cabelos, uns tênis para propulsão dos pés e malabares para habilidades manuais.

Em frente ao palco, uma armação metálica, espécie de oca prateada, dá tons modernistas ao ambiente. Engenhoca da engenharia contemporânea. Em décadas passadas foi dito que a modernidade teria seus ecos em duas características: tons metálicos de prata e som de x (como na palavra *fênix*). Grandes spots metálicos fazem proliferar linhas de luz em várias direções. Alguns desses spots se movem. Controle de computador. Luzes fazem jogo de reflexos: feixes são jogados contra espelhos, que os refletem em direções múltiplas. Esses prismas refratam e multiplicam as linhas de luzes que percorrem o espaço cênico. Parecem robôs a vigiar a horda bárbara que invade o território. Próximo ao palco,

dois telões fazem profusão de imagens caleidoscópicas, incessantes, repetitivas, monótonas. Cores e formas, geradas em aparelhos de vídeo e DVD, são variadas e velozes. Parecem até sempre as mesmas, o que evidencia uma desconfiança: intervalo é mesmo vetor de apreender diferenças. Aperta-se o botão, as imagens se movem.

Um laser verde corta os céus, o mesmo que sinalizava o local da festa. Visto de seu ponto de partida, uma caixinha preta de onde saem também outros raios em outras direções, evidencia uma linha específica que conduz às alturas e uma carona para a Lua. Nos arredores, a copa de uma grande mangueira some e aparece com as explosões de luz branca. Outras grandes árvores das redondezas também se iluminam por instantes e compõem o cenário da noite. A fumaça de gelo seco dá volume e consistência ao espaço acima da multidão. O volume se desfaz em breve com uma corrente de ar. Quando some, a fumaça deixa antever melhor a multidão. São milhares que dançam entre o céu e a terra.

Por trás do palco, segredos de uma noite artificial. Nos fundos, um caminhão estacionado carrega um gerador a diesel. A capacidade é para 200 litros do combustível. Gerador-máquina para funcionar equipamentos de luz e som. Outro caminhão, também de grande porte, carrega equipamentos e vira palco. É onde DJs e iluminadores trabalham. Dentro do caminhão foram colocados grandes pufes brancos e quadrados. Funciona ali uma espécie de lounge para breves repousos. Há ainda outro caminhão: é específico para armazenagem de gelo que abastece as tendas. Do outro lado do galpão, uma ambulância com UTI para urgências e mal-estares nessa luta da natureza e da cultura contra a civilização.

Ninhos de japuínas e joões-de-barro enfeitam árvores de arredores. Ninhos de japuira aparecem como grandes sacos de palha e gravetos que ganham movimento nas correntes de ar. Demarcam território. Os de joão-de-barro parecem mais firmes e adequados nos troncos elevados, e igualmente são processos de territorialização. Arquitetura de pássaros desafiam arquitetura dos homens e seus robôs. Os ninhos já eram outros espaços praticados no local por animais e seus bicos-ferramentas.

Do outro lado desse imenso espaço, uma piscina seca abriga uma pequena lâmina d'água. Ao lado funcionam duas barracas: uma de bebidas e outra de sanduíche. Toda a movimentação tem seus momentos de pausa. Uma bebida colorida e um pedaço de pão: o intervalo atribui sentido à proliferação incessante de sonoridades eletrônicas que invadem ouvidos e luzes que ocupam espaços. Das bordas da piscina se nota que a paisagem cresce na profusão de linguagens: armação metálica, telão, raios laser, fumaça, estrelas, gente. São tantas que exigem paciência e uma certa reeducação dos sentidos.

GALPÃO 2

Volta-se ao galpão. As bandanas brancas se estendem também por esta outra parte do galpão principal. Os dois galpões são separados por um bar improvisado originalmente planejado para funcionar uma churrasqueira. Aqui os tecidos brancos são iluminados com luzes em tons de roxo. Sem mecanismo de pisca-pisca, as luzes roxas atribuem ares de tranquilidade àquele espaço, ainda confuso mas quase cool, em meio ao intenso movimento do local. As imensas pilhas de caixas de som estão mais distantes. O som de música techno só chega ali já bem diluído em sua potência.

Grandes sofás brancos, quadrados e sem encosto, são distribuídos pelo espaço. Napa é couro fake. Corpos preguiçosos se esticam de forma indolente sobre esses blocos. Fotografias de Claude Lévi-Strauss, em sua passagem pelo Brasil, anos 1930. Registro: cenas de índios em Mato Grosso, um “outro espaço” para imaginários europeus. Em preto e branco: índios deitados, indolentes, sorriso no rosto empoeirado, trocam carícias no chão de terra. Tribos nativas já existiam naquela época e por aqueles locais do cerrado mato-grossense. O que sobrou, segundo o próprio antropólogo francês, foram saudades do Brasil traduzidas em fotografias e livro. Setenta anos depois, a cena se repete. Nos sofás: jovens se deitam cansados. Também põem riso no rosto, trocam afagos ou simplesmente observam a paisagem de luz, sons e gentes. Depois se soube. Chamam a esses

territórios de descanso de *chill out*. Na guerra que se trava na noite, guerreiros também descansam. Agora também se sabe: pelo menos para os índios de antigamente, a vida parecia ser um grande *chill out*, até que a civilização estriasse o espaço e demandasse declaração de guerras contínuas.

CASA-LOUNGE

A casa propriamente dita tem tons de ocre que se confundem com a iluminação das lâmpadas incandescentes do lado de fora. Por dentro, uma grande sala de teto alto, sem forro, vira pista. Grandes janelas de madeira se abrem para os ambientes externos. O que entra: algum vento e muita poeira. A porta, também de madeira, é de duas folhas. Porta de grandes dimensões. Casarão: o nome no aumentativo, em excesso, dá conotação de coisas antigas. Épocas de exuberância e, talvez, fartura. A decoração no ambiente é quase nenhuma. Um globo de vidro, sem rotação ou spot de luz, reflete outras luzes indiretas.

Nos cantos da sala, sofás reproduzem outro espaço para *chill out*. Até o som é mais lento, com menos BPMs (batidas por minuto) que o techno a praguejar incessante do lado de fora. Há pessoas esparramadas sobre os sofás. Algumas delas estão sentadas, aparentemente aprendizes de como proceder. A festa não vem com manual de instrução. Deitar ou sentar, a noite é imprópria para se lidar com roteiros. O chão de azulejo antigo é coberto de poeira que chega também em sapatos e tênis de gente que passa.

Um equipamento de som instalado ao lado da porta é residência temporária de vários DJs. Os sons variam conforme o perfil de cada um desses xamãs contemporâneos. São vários para dar tormentas sonoras à noite, que invariavelmente devia ser silenciosa naquele meio do mato. Na circulação de DJs, um som não muito comum aos ouvidos nativos lembra tambores e seus tan-tans. Não é techno. Mas tem acelerações. O número de batidas por minuto também é alto. Ouvem-se agudos de bateria e outras percussões que contrastam com os

graves de baixos e outros agudos de metais. É preciso uma certa educação para ouvir esses sons, uma certa intuição, um esgarçamento dos sentidos.

Como se ouve: às vezes cada instrumento, para ouvidos mais educados, outra vez as simultaneidades, para corpos moventes. Ouvem-se estridências que não são vozes humanas. São gargantas de sintetizadores, gargantas eletrônicas que berram incessantes acionadas pelas mãos do DJ¹⁴¹. Vez por outra, e não mais que isso, aparece um vocal humano solitário entre estridências de máquinas. O imaginário sonoro, nesse caso, é harmonia e atrito: vozes humanas duelam com máquinas. Há contraposições e confluências nessas sonoridades. As máquinas é que compõem a paisagem sonora e fazem uma música pós-humana. Na cultura *rave*, chamam a essa vertente de música eletrônica de *drum' n bass*. Quando o som ganha desvarios e multiplicidades, é o caso de ter pista não muito lotada, porque a dança com essa batida selvagem exige espaço para movimentos.

O DJ veste bermuda pouco abaixo dos joelhos, tênis, camiseta e arco para prender o cabelo em modo black power. Toca em dois pratos. Discos de vinil, pretos, bolachas. Gira o disco ao contrário. Faz *scratch* mecânico e outras intervenções sonoras com equipamentos eletrônicos. Entre o DJ e a música, há desvios constantes numa canção até então linear. Inventa-se música ali mesmo, que não vai se repetir em outro *set*. Quem presencia a performance vira testemunha de um momento único. A música pulsa e parece arrastar junto o DJ: ele dá pulos, mínimos e rápidos, sacode a cabeça, mexe as mãos entre pratos e botões. Não se sabe se ele aciona a música ou se é a música que o aciona. A música o atravessa. Atravessa também a multidão na pista.

Um rapaz de calças largas, camiseta pólo desarrumada, tênis velho, badulaques no pescoço, corpo dobrado para frente, dança simulando tocar uma bateria imaginária; os movimentos de mãos são rápidos, as pernas vão em andante, as pálpebras ficam entre abrir e fechar. Outro rapaz, roupa de tecido sintético, óculos escuros, produz uma dança minimalista com os dedos como

¹⁴¹ Depois foi-se saber: tratava-se do DJ Bell Mask, de Brasília, em sua passagem nômade por Cuiabá.

quem toca teclado. Miragens da música contemporânea: não são teclados, não são baterias. Por vezes, são nada mais que sons sintetizados em parafernália eletrônicas. Se já houve figuras “engana-olho”, há também sons de engana-imaginação. Uma garota, minissaia jeans, camiseta sem manga branca, cabelos presos, bolsinha de pano, sandália de couro, faz um percurso em giros: não imita nada, simplesmente gira em torno de si mesma para, no fim, sair de si e ganhar outras dimensões. Na pista, as pessoas estão sempre com apenas um pé no chão. O outro pé flutua. O DJ é que tinha por vezes mão em cada botão e os dois pés no ar: a vida entre o céu e a terra. Todos são peixes de coral.

Ainda que reunidas, dança-se só. São danças de êxtases. A música lhes basta como companhia. Poeira é levantada pelas performances, pregam nas roupas, nos cabelos, na pele, invadem narizes e olhos. Rinosoro, Lavalho e Moura Brasil: vão incorporando tralhas leves. A poeira acumula nos sulcos do disco de vinil e também faz *scratch* involuntário no equipamento do DJ. Um sopro, e sai um tufo de poeira do disco-bolacha. Algumas testemunhas viram: naquela noite, a natureza se aliou à cultura para compor uma música ao acaso.

DARK-ROOM

Sempre mistério um dark-room com suas funções eróticas e pelas coisas não permitidas para publicização. Fica ao lado da sala que deveria ser um lounge, mas que se torna espaço para delírios ao som de drum’n’bass. Casa antiga, os lugares são espaçosos. Ao todo são sete ou oito espaços, entre quartos e salas. Dois são escuros quase que totalmente. Pouca gente permanece naquele lugar de acontecimentos desconhecidos. Um ou outro casal fica de pé, encostado nas paredes. Certamente, beijos foram tragados ali. Juras de amor, provavelmente não. Um ato sensual, quem sabe. Contemporaneidades: tempo de “ficar com”, e não muito mais que isso. Contemporaneidades e desidentificações do amor romântico. “Ficar com”: nem no *Aurélio* tem sentido.

Uma porta lateral leva a uma varanda pouco iluminada. Tão escura quanto o dark-room. Dá-se de frente para um grande reservatório de água, onde gente de roupa preta se confunde com a paisagem *noir*. A lâmpada de um cachorro-quente, a certa distância, projeta sombras de pessoas em folhas de coqueiros dos arredores. As sombras se movem com as folhas. Há uma certa clareza nos céus em tons cinza. Galhos de árvores próximas se cruzam. São galhos secos, sem folhas, tortuosos, em várias direções. Mal se sabe onde começa ou termina essa galhada. Talvez ali se atualizasse uma idéia de rizoma, ainda que aéreo e proveniente de arborizações. Naquela noite, o céu virou de cabeça para baixo. Entre essa teia de galhos secos e copas de árvores paira um cheiro de erva queimada. Um ponto luminoso já aceso se excita, e volta ao brilho normal. Uma pitada foi dada no escuro. Um pulmão se encheu de ar e fumaça. Uma consciência foi esgarçada pela fumaça tragada e viajou para outros lugares.

O escuro do dark-room se prolonga para a parte de trás da casa. Uma espécie de dark-room externo, com um piso que circunda o prédio. Outros odores são sentidos no local: estrume e suor típico de couro eqüino. Cavalos devem ter passado por ali. Pode ser mangalarga, pantaneiro, quarto-de-milha. Animal que naquela festa ninguém viu. Cavalo que ninguém vê talvez seja mais propício para histórias absurdas ou fabulações. O que o olho não vê, a imaginação inventa: mula-sem-cabeça. *Raves* são impróprias para ciência.

PROBLEMATIZAÇÕES TEÓRICAS: RUÍDOS NA COMUNICAÇÃO

DISPOSITIVOS

Quando a questão a ser colocada é sobre problematizações teóricas, convém formular desde já a pergunta: afinal, qual é a relação entre festas *rave* e estudos em Comunicação? Primeiro, é preciso adiantar: há, certamente, motivos pessoais, daqueles que arrastam indivíduos a investir tempo de vivência e leitura sobre determinados objetos e temáticas. Os interesses acadêmicos certamente se revestem de camadas afetivas que incitam cada qual com suas histórias a serem contadas, a escrever extensos relatórios de pesquisa de modo a fazer com que a escrita traduza as leituras e as percepções. Alguém já disse sobre livros, mas teses talvez sejam também daqueles textos que se escreve como cartas destinadas aos amigos.

As *raves* tornam-se objeto central deste trabalho como recorte de uma imagem multiforme, arquetípica em inúmeras culturas, que são as atividades da vida noturna. Mais especificamente, essas festas entram em cena nos entremeios de uma cultura jovem e urbana que ainda marca de forma expressiva a cultura contemporânea. Compreende-se num primeiro recorte – aquele primordial em que um objeto parece produzir afecção e arrastar o pensamento – as *raves* como dispositivo de contração e dispersão de linguagens.

O afeto não é um sentimento. Segundo Deleuze e Guattari, ele refere-se a uma espécie de potência que faz vacilar o “eu”, seqüência animal que arranca alguém de sua humanidade, que lhe dá “olhos amarelos de um felino”. Nas palavras de D&G, trata-se de “terrível involução, que nos chama em direção de devires inauditos”.¹⁴² Trata-se de uma qualidade que implica em reconhecer na produção dessas festas toda uma maquinaria cognitiva e expressiva de saberes, muitos deles não legitimados nos interstícios de outros saberes hegemônicos.

¹⁴² DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível*. In: *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 4. Editora 34, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira.

A contração de linguagens relaciona-se diretamente com a capacidade que uma festa tem de ser uma espécie de atrator de múltiplas produções estéticas, que são certamente de naturezas variadas. Um dispositivo, na leitura que Gilles Deleuze¹⁴³ faz de Michel Foucault, aparece como aquele conjunto multilinear, composto de diversas linhas de diferentes naturezas. No dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos, mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, que ora se aproximam ora se afastam uma das outras.

É tentador este conceito, na medida em que, diante de padrões lineares de pensamento, parece permitir e até demandar a atualização de imagens que se refiram a uma idéia de “linhas em desequilíbrio” e transbordem dos interstícios de dispositivos. Sons, imagens, odores, sabores são linhas que atravessam-se umas nas outras e compõem um dispositivo *rave*. Há ainda neste conceito um certo encantamento que, por não ser da natureza do pensamento sincrônico, aponta para aventuras da diacronia. Esta ambigüidade ancora-se principalmente no anunciado distanciamento deste conceito em relação a uma idéia de estrutura. Sabe-se que uma estrutura de linguagem é aquela na qual os elementos que a compõem tornam-se solidários entre si, promovendo uma relação harmoniosa que vise provavelmente uma certa permanência da relação entre esses elementos.

O dispositivo, sendo uma espécie de contraposição, é de outra natureza. As linhas que compõem um dispositivo, ainda na conceituação de Deleuze, podem ser quebradas, sujeitadas a variações de direção e submetidas a derivações como se trafegassem por prismas: “Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores”.¹⁴⁴ O conceito de dispositivo fornece pistas e favorece a proliferação de outras imagens que permitem perceber, nas aventuras dos movimentos diacrônicos da linguagem, uma certa virtude das expressividades que são mais úteis para esvanecimentos do que permanências.

¹⁴³ DELEUZE, Gilles. O que é um Dispositivo? In: *O Mistério de Ariana*. Vega, Lisboa, 1996, p. 83. Tradução de Edmundo Cordeiro.

¹⁴⁴ Idem, p. 83.

Assim, a primeira relação que se pode aferir entre o campo da Comunicação e o fenômeno *rave* é a qualidade que essas festas têm de contrair lufadas de signos nessa condição de dispositivo. Festas *rave* são paisagens formadas na captura de linguagens variadas: as verbais e, com bastante ênfase, as não verbais. E essas linguagens, que vão se superpondo em camadas, certamente são de distintas naturezas. São linhas sonoras em turbulências de máquinas, linhas de luz em feixes de *laser*, linhas de sabores em bebidas variadas, linhas de odores em fragrâncias invasivas. E todas elas, perpassando-se uma nas outras, competem para atingir a consciência.

As linguagens, mesmo quando atraídas sincronicamente para um determinado lugar, insistem em se dispersar em regimes de fluidez. São ambigüidades de um dispositivo. A composição de uma paisagem, como no caso das *raves*, é uma síntese de heterogeneidades na qual se contraem saberes alheios de DJs, decoradores, artistas, performers. E essas heterogeneidades se dão a ver como linhas de visibilidade. É de uma natureza porosa, atravessada de variados artifícios da cultura, a montagem de uma ambiência *rave*. A tendência, pelo menos neste caso, é considerar os movimentos sincrônicos da linguagem como processos artificializados por uma ação ordenadora diante da ameaça do caos.

A dispersão de linguagens, em movimentos diacrônicos, é do âmbito dos fluxos intensivos. É aquele aspecto que vai repertoriar o dispositivo com suas linhas em desequilíbrio. As linhas de visibilidade aportam no espaço para compor a paisagem *rave*. A especificidade é que essas festas são feitas para não durar. Elas se esvaem, nomadizam e libertam as linguagens que contraem. Entradas são simultaneamente saídas. Os movimentos de enunciados que dão visibilidade a uma *rave* certamente compreendem cortes, sujeições, seleções, que ganham em atualização no típico trabalho de curadoria. Mas cada indivíduo participante de uma festa dessa também procede, cada qual sob sua própria pele, aos mesmos processos de cortes e promoção de fluxos de linguagens.

Talvez seja exatamente esta atribuição que começa a dar uma qualidade de máquina a essas festas. *Raves* são máquinas no sentido de que as festas

funcionam segundo uma lógica de conexões entre elementos que se pressupõe produtivas. E as máquinas acionam modos de operacionalização que incluem passagem e corte de fluxos. Linguagens contraídas são as mesmas que depois são libertadas em outros fluxos, que em suas intensidades parecem até ilimitados.

A aproximação que se faz desses fluxos em suas intensidades com o campo da Comunicação é a de traçar um mapa. A dispersão de linguagens num dispositivo permite pensar que, nessa condição diacrônica, a qualidade expressiva de cada linguagem parece bastar por si só. O que se pretende dizer é que tais linhas de visibilidade, ao constituir o dispositivo *rave*, querem se apresentar como aquele exterior que atinge a sensorialidade, o que parece ser o suficiente quando se supõe haver um contato entre um dentro e um fora. Nos entremeios desse contato encontra-se a pele em condição de interface. O que vem após esta incidência da linguagem no corpo-receptáculo de informações já não inclui necessariamente entendimento da razão, porque paisagens *rave* demandam fruição de seus participantes, e não planos de dissertação.

IMPRESSÕES DE SUPERFÍCIE

Da condição de dispositivo, com suas linguagens fugidias em desequilíbrio, é que se anunciam modos de produção e consumo de informações. A marca dessa relação é a ambigüidade. O motivo de paradoxos é que, em *raves*, a demanda por situações de êxtase parece ignorar eventuais atributos da linguagem como se elas fossem necessariamente portadoras de sentido. Nessas festas, as linguagens que se entrecruzam em camadas superpostas aparecem como aquele exterior que atinge a sensorialidade, arrasta consciências para fora de si, mas não necessariamente tende a produzir sentido que seja comum entre os indivíduos. Dispositivos, ao evidenciar uma relação conturbada das linhas que o compõem, parecem ter muito mais afinidades com a produção de não-sentido do que propriamente com a produção de sentidos. Por isso, a tendência é considerar que eles dispensam algoritmos e suas tentativas incessantes de produzir um tipo de

relação em que não haja equívocos de significações¹⁴⁵ para não perder o que seria a virtude da linguagem: produzir sentido.

Os sentidos, quando se atualizam, só se tornam algo “em comum” quando publicizados em espetacularização no âmbito do coletivo. Isto porque a fruição no âmbito individual tem lá suas especificidades, deleites e mistérios próprios e intrasferíveis. Na fruição de linguagens variadas, as sensações, os êxtases, os delírios evidenciam empirismos cujas traduções não demandam entendimento. Cada sensação, em sua singularidade, torna-se, portanto, intransferível. Cada captura de linguagem, na singularidade de um acontecimento, esgota-se em si mesma e faz vacilar as estruturas das representações. Nessas situações, o sentido, quando muito, paira sobre suas próprias virtualidades.

Encampa-se nesta condição o sentido como um campo problemático, em que a pele torna-se uma superfície topológica freqüentada pelos acontecimentos. Deleuze diz sobre o acontecimento¹⁴⁶ que ele é uma multiplicidade, que ele se efetua de muitas maneiras ao mesmo tempo e que cada um que dele participa pode capturá-lo enquanto fenômeno em níveis diferentes em seu tempo variável. É preciso, assim, enfatizar novamente um certo empirismo que serve de senha para se adentar nos mistérios de uma festa que é um dispositivo aberto ao público. Talvez aconteça essa não-produção de sentidos quando a linguagem, em sua qualidade expressiva, parece dotada muito mais de função poética — com seu modo peculiar de dar-se à sensorialidade — do que de função referencial — como se tivesse um objeto ao qual substitui como representação.

Sob o impacto da multiplicidade de linguagens — que se distorcem, sofrem alterações, variam em intensidade — resta a um *raver*, só e ao mesmo tempo em coletividade, mais fruir a espacialidade percebida numa festa do que fazer exercícios de entendimento. As intensidades não querem designar ou significar algo. Ao contrário, elas não demandam diálogos com o *cogito* para tornar comum um modo singular de percepção. Esta é daquelas condições de estar no mundo

¹⁴⁵ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. Cosac & Naify, São Paulo, 2002, p. 25.

¹⁴⁶ Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000, p. 103. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes.

de maneira que o percepto que se apresenta à consciência é uma qualidade de sentimento vaga e difusa.

O percepto, na semiótica peirceana¹⁴⁷, é o que está fora de nós, e que nos chega, que é apreendido num ato de percepção. “O percepto é completamente mudo. Ele age sobre nós, força-se sobre nós, mas não apresenta razões, nem apela a nada como suporte. O percepto é sempre forasteiro, no sentido de que se força sobre nós, é exterior a nós, sem qualquer passaporte de legalização...”.¹⁴⁸ Em *raves*, o modo de absorção das qualidades expressivas, por vezes, se dá em estado contemplativo, em que a consciência se abre para o mundo e o deixa fazer diferença.

Mundo-dispositivo, intruso mesmo, passeia em nós com suas muitas linhas definidas pelo *enunciável* e pelo *visível*. Quando chegam à superfície sensorial, porém, nem sempre fazem sentido porque os múltiplos perceptos, na variação constante de intensidade, produzem conflitos entre eles pela ocupação da consciência. O excesso, que transborda como se fosse infinito, conjuga afetação, surpresa e afeto¹⁴⁹. E os afetos que se encerram no corpo aparecem como a mediação entre a consciência e o mundo lá fora. Talvez sejam desses afetos, provocadores de qualidades de sentimento, que demanda a multidão quando acontece a espaços de festa.

Em meio à força de atração de uma espacialidade *rave*, na qual as linguagens disputam a atenção dos indivíduos, a consciência parece dispensar julgamentos de percepção e se contenta apenas com aquelas impressões mais superficiais. Se a consciência é coagida pela percepção, e se a percepção é algo que sempre vem de fora, nem por isso se trata de afirmar que ela implica numa certa passividade do indivíduo. Há as percepções ativas, que parecem arrastar

¹⁴⁷ Para maior compreensão da percepção na semiótica peirceana, cf. SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção – Uma teoria semiótica*. Experimento, São Paulo, 1993.

¹⁴⁸ Idem, p. 56.

¹⁴⁹ Com base em Espinosa, Deleuze enuncia a diferença entre dois termos próximos. Afecção (*affectio*) se refere diretamente ao corpo. Afeto (*affectus*) se refere ao espírito. A afecção remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes. Cf. DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia prática*. Editorial Escuta, São Paulo, 2002. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins.

quem quer que seja para outras condições de pensamento, na qual se inclui a relação da consciência com a arte.¹⁵⁰

Os órgãos sensoriais são certamente lugares de fluxos, entrada e saída de informações. É na leva desses fluxos que se efetiva um trânsito entre um “dentro”, como se fosse página branca, e um “fora”, que seria o mundo circundante e animado. A dinâmica da consciência, que inclui esta sensação que se tem de simplesmente estar no mundo, ganha em intensidade quando as atividades sensoriais são ativadas pelo fluxo de linguagens que atravessa o corpo na parafernália de uma festa *rave*.

A incorporação de elementos que fazem aumentar a intensidade do fluxo – música em alto volume, projeção de luzes, drogas, bebidas etc. – reafirma a idéia de que nessas festas se busca a abertura da sensorialidade para se descobrir que outros espaços há que possam ser percorridos numa noite. Ao que parece, a travessia da consciência por uma miríade de acontecimentos, num fluxo caótico e delirante, torna-se vetor de desinstalação do *cogito*, das excessivas certezas enraizadas por julgamentos de valor.

A consciência, assim, ganha condições de tornar-se ela própria um dispositivo, uma espécie de espaço cartografado pela multiplicidade que bordeja o lado de fora de cada indivíduo. A consciência, conectada ao ambiente, ganha estatuto de lugar de passagem, sempre aberta aos frescores de novas virtualidades. As linguagens do mundo também conformam uma espécie de turbilhão que vaza os sentidos e desfaz estruturas identitárias muito arraigadas e plenas de si. Os turbilhões, compostos de intensidades, favorecem movimentos para uma vida mais afirmativa.

ARQUEOLOGIA MÍNIMA

¹⁵⁰ Nossa tendência é acreditar que *raves* são dispositivos dessa natureza: a de arrastar, pelos afetos e afetações que encerram na superfície da pele, as sensações e o pensamento juntos.

Mas a pergunta sobre a relação entre festas *rave* e o campo da comunicação continua a demandar outras conexões. A pergunta continua insistente quando percebem-se sintomas de que, ao se tratar de linguagem, são exatamente as intensidades dos fluxos e os excessos de produção que vão apontar paradoxalmente para a debilidade do sentido. Pelo prisma do dispositivo, como força que contrai e dispersa linguagens, a produção de sentido se esvai, sofre entropias, foge simplesmente ou sequer se instala.

Convém lembrar: num dispositivo, as linhas que o compõem estão em desequilíbrio, em superposição, choques, cruzamentos, nos quais diferentes linguagens disputam a produção da espacialidade. Na profusão de expressividades, que vão se sucedendo e se superpondo, como numa prática de poder, o sentido suscitado por uma linha de visibilidade é sempre atravessado pelo conjunto de outras linhas que atravessam o mesmo espaço. A busca do sentido, se é isto o que importa num dado processo que se queira chamar de comunicação, se vê limitada na profusão de informações que disputam espaços numa mesma consciência.

Por tradição, uma das questões mais recorrentes no campo da Comunicação tem sido exatamente esta: a busca e a produção de sentido, para a qual se pressupõe que seja necessariamente um “sentido comum”, e o conseqüente afastamento de ambigüidades, polissemias, mal-entendidos, enfim, aquilo que a herança da pesquisa em comunicação de massa agregou a uma idéia de *ruído*. No entanto, quanto mais se afirma que esta cultura contemporânea se trata de uma cultura comunicacional, as condições de produção de linguagem e adequação de sentido parecem apontar mais propriamente para uma cultura informacional. Há, certamente linguagens e suas expressividades, que, em outras palavras, são informações. Faltam-lhe, porém, modos de consumo que lhes atribuam sentidos. As expressividades precisam de olhares para virar percepto e, também, de julgamento da consciência para ganhar sentido pleno e comum.

O que se percebe nas condições de produção de linguagem nos interstícios de festas *rave* é essa oferta excessiva de linguagens, que vão posteriormente compor paisagens de uma festa viajante: profusão de imagens, cores, tons de

cores, odores, sabores, enfim, elementos de uma paisagem que mal se descreve por falta de contornos nítidos. Essa condição de dispositivo — no qual as linguagens não são solidárias e parecem atravessar de forma delirante os territórios — concorre para reafirmar que *raves* são festas nas quais as linguagens apresentam-se ali em suas qualidades expressivas, especificamente ao modo de causadoras de afetações sensoriais. Na medida das simpatias, essa produção sensorial torna-se promotora de afetos que, além de conectar, vincula cada indivíduo ao ambiente.

Há, porém, no campo teórico próprio da Comunicação, um certo incômodo que transborda quando se trata de perceptos que se enquadram mais em condições de afecções. Trata-se de uma idéia de causa-efeito, própria do empirismo, que retoma a tradição da *Mass Communication Research* americana¹⁵¹ em seus primórdios fomentados pela psicologia comportamental. O incômodo refere-se mais especificamente àquele enunciado primordial nos estudos em Comunicação que ficou conhecido como Teoria da Agulha Hipodérmica, cuja imagem principal relaciona-se ainda com as experiências do fisiologista russo Ivan Pavlov sobre reflexos condicionados.

Certamente que os meios não justificam os fins, mas o tema de Pavlov tornou-se uma espécie de clássico na história, não raro mórbida, da ciência¹⁵². Em resumo, tratava-se de, em laboratório, introduzir ácido na boca de um cão, que passava a salivar. O ácido, neste caso, era uma espécie de informação que incidia na sensorialidade do animal. Como resposta do corpo, o ácido é expelido pela boca e nota-se maior salivação do animal. A experiência se desdobra quando

¹⁵¹ Para compreender a trajetória dos estudos em comunicação, a partir principalmente da herança da sociologia pragmática americana e suas relações com outras correntes teóricas, a bibliografia mais organizada surgiu no final dos anos 80 em diante. Disponível em língua portuguesa, há uma bibliografia que supre as necessidades dos registros históricos, ainda que a disposição dos temas e teorias pelos autores nem sempre seja a mesma. Cf. WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Editorial Presença, Lisboa, 1995; DEFLEUR, Melvin & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da Comunicação de Massa*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993; MATTELART, Armand & MATTELART, Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. Campo das Letras, Porto, 1997; TRINTA, Aluizio Ramos & POLISTCHUK, Ilana. *Teorias da Comunicação – O pensamento e a prática da Comunicação Social*. Editora Campus, Rio de Janeiro, 2003.

¹⁵² PAVLOV, Ivan Petrovich. O Reflexo Condicionado in: *Reflexos Condicionados, Inibição e Outros Textos*. Edições Mandacaru, São Paulo, 1990.

resolvem, antes de colocar ácido na boca do animal, promover um ruído (o tilintar de um sino, por exemplo) como um agente informacional também externo. Depois, bastava reproduzir o ruído que notavam-se as mesmas reações anteriores: movimentos de boca como que expelindo um ácido virtual e salivação. Os dois acontecimentos se relacionam com o que foi chamado de reflexo condicionado.

O reflexo condicionado virou Teoria da Agulha Hipodérmica e anunciava, em certa medida, a relação de força que o discurso científico iria promover no desenvolvimento de questões relativas principalmente à comunicação de massa. Segundo o enunciado desta teoria aplicada ao campo da Comunicação, o que ficava pressuposto num determinado processo era que a transmissão de informação, ao atingir a sensorialidade, poderia simplesmente induzir o indivíduo receptor a um determinado comportamento. E o comportamento, como reflexo condicionado, seria a evidência de um sentido produzido. Concluiu-se em estudos posteriores que o sentido é atributo de uma relação mais complexa, que envolve também as especificidades por vezes insondáveis o pólo da recepção.

O que interessa desta arqueologia mínima é que, nas idas e vindas das problematizações teóricas, a idéia de reflexo condicionado parece propiciar modos de compreender *raves*, pelo menos quando se percebe que linhas sonoras conduzem corpos a espasmos de movimentos, elementos químicos traduzem afetações sensoriais em condições de êxtase e paisagens de visuais estranhos simulam passagens para outros espaços cósmicos. Nestes casos, porém, teorias nunca retornam as mesmas. Em *raves*, as linguagens incidem nas diversas sensorialidades, evocam reações físicas visíveis e observáveis, mas não se deduz necessariamente destes acontecimentos a busca e a produção de sentidos correlacionados.

As expressividades têm a potência de atribuir sentidos, mas, em *raves*, eles ficam ali em instâncias de virtualidades. Nas danças de êxtase ficam traduzidas precisamente imagens permeadas de um viés mecanicista de estímulo-resposta. Mas já não se tratava de tradução de “um” estímulo apenas, mas de estímulos variados, sucessivos e simultâneos. O modelo do estímulo-resposta engendrou um processo de comunicação duramente combatido em teorias e estudos

subseqüentes que insistiram em resgatar, em posicionamentos críticos que se postulavam humanistas, um ideal de sujeito que havia se perdido em tal modelo mecanicista produtor de sensações, mas não se sentidos.

Sabe-se que posteriormente os estudos comunicacionais, pelo ponto de vista das funções, transitaram dessa condição puramente empírica e passaram a considerar variáveis sociais e ambientais na relação causa-efeito da produção de informação sobre grandes massas de seres humanos. A própria história dos estudos em Comunicação enfatiza as problematizações teóricas que vieram logo em seguida para socorrer os homens da condição de máquina, tida como uma condição pejorativa, que a psicologia comportamental parecia lhes atribuir. Até então não se desconfiava que a subjetividade estava relacionada não apenas com alteridades humanas, mas também e primordialmente com elementos de outras naturezas. Se jovens, às centenas ou milhares, acorrem a espaços de festa não para comungar sentidos univocamente comuns, mas para vivenciar acontecimentos singulares, resta perceber que duas instâncias distintas devem ser enunciadas. A primeira é que a singularidade dos acontecimentos evoca nem tanto a idéia de comunicação, mas de produção e consumo de informações. Há uma certa nuance que vai evidenciar aquela dimensão em que a subjetividade se dá num além-humano. É esta precisamente a relação com a natureza e os artifícios da cultura. A segunda instância a ser enunciada é que as singularidades da fruição de linguagens, quando simultâneas, pressupõem uma idéia de coletividade. Aqui se evidencia o aspecto do “tornar comum” um outro acontecimento. Convém lembrar: era o tornar comum, na formação de um *ethos*, que propiciava enunciar um fenômeno em seu aspecto comunicacional.

Mas isto, que à primeira vista parece ser um encadeamento lógico indo da informação à comunicação, tende a ser uma redundância. Na verdade, é a primeira instância, mais próxima de um processo meramente informacional, aquele que parece, pelo menos por ora, ganhar relevância. É que aqueles aspectos pós-humanos deslocam pontos de vista demasiadamente antropocêntricos para dimensões mais amplas da subjetividade. Estas seriam dimensões ecológicas, em que se incluem outros elementos do ambiente e que

vão servir como tensores de novas formas de vinculação de humanos entre si e, além disso, entre humanos e natureza e cultura. Félix Guattari¹⁵³ posiciona-se a favor de uma subjetividade que se instale ao incluir os grandes agenciamentos sociais às mais íntimas esferas do indivíduo. Ou seja, as qualidades meramente informacionais de certas matérias de expressão pareciam frágeis porque não forneciam condições de produção de sentido. Porém, a tendência agora é acreditar que essa fragilidade do não-sentido tornou-se virtude. Os ruídos na comunicação agora são portadores de novos devires. Os ruídos, como desvios de rota, também inventam cartografias.

TRABALHO IMATERIAL: COMUNICAÇÃO

Havia um tempo em que o manuseio de ferramentas comunicacionais estava longe de ser massificado ou popularizado. Era o tempo em que, quando muito, o rádio e a televisão ditavam regras, impunham modelos e travavam uma relação de força hegemônica com as grandes massas populacionais. Nos dias de hoje, certamente as mídias de massa ainda se arrogam manter essa hegemonia no controle e oferta de informações. Mas é possível afirmar também que o uso cada vez mais intensivo das novas tecnologias permitiu produzir uma outra condição de troca simbólica. Os poderes vão sendo exercidos na medida da apropriação de ferramentas que se tornam máquinas de guerra¹⁵⁴. Quando tecnologias tornam-se de uso corrente travam-se batalhas de informações que nem sempre ganham visibilidade.

¹⁵³ Cf. GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. Papirus Editora, Campinas, 1995. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt.

¹⁵⁴ O conceito de máquina de guerra é desenvolvido num longo e denso texto por Gilles Deleuze e Félix Guattari no volume 5 de *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Mas é no formato entrevista que Deleuze resume, facilita e “divulga” o conceito: “...definimos a máquina de guerra como um agenciamento linear que se constrói sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem absolutamente por objeto a guerra; ela tem por objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente esta combinação máquina de guerra-espaço liso”. Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p. 47. Tradução de Peter Pál Pelbart.

Pelo menos no caso das *raves*, o que a ambiência de uma festa como essa coloca em evidência é uma produção intensa e a profusão caótica de linguagens que esgarçam a idéia do que seriam práticas comunicacionais nos dias de hoje. Tal esgarçamento se dá na medida da disseminação de instrumentos cada vez mais de domínio massificado – popular até – como câmeras de vídeo, equipamentos de som, toca-discos (pickups), sintetizadores, gráficas expressas, computadores pessoais, máquinas copiadoras, telefones celulares de múltiplas funções (fotográficas, inclusive). Mais especificamente, trata-se de considerar que a utilização desse arsenal tecnológico tornou as trocas e o consumo de informações num processo acentrado, no qual o tradicional modelo comunicacional emissor? receptor ainda só pode ser reconhecido se imerso na grande tessitura rizomática que caracteriza as condições de produção de linguagem no mundo contemporâneo.

Já não basta dizer que a técnica reproduz a arte ou outras linguagens em série. É a própria ferramenta tecnológica que ganha existência em série¹⁵⁵. A reprodutibilidade técnica – ela própria – se reproduziu, tornou-se espaço de invenção de saberes até então virtuais no uso de ferramentas tecnológicas. A tentação, neste caso, é considerar a Comunicação em suas várias dimensões — área do saber, prática profissional e agora em sua multiplicidade de micropráticas cotidianas — como aquele campo que parece ter vocação para ilustrar, através de exemplos, conceitos como aquele de Foucault, novamente na leitura de Deleuze, em que o poder é uma relação de forças, ou ainda, que toda relação de forças é uma relação de poder.¹⁵⁶

A proliferação e principalmente o uso de ferramentas comunicacionais reinventa a relação emissor-receptor e evidencia novas condições de troca nessa relação de forças. Mais que isto, o domínio cada vez mais massivo e popular de ferramentas tecnológicas permite que se criem microcircuitos paralelos e intersticiais de troca de informação. São redes de trocas simbólicas que, inventando constantemente modos de funcionar, saem e entram dos grandes

¹⁵⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, São Paulo, 1994, p. 168-169. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

¹⁵⁶ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988, p. 78.

circuitos hegemônicos da comunicação de massa, perfuram processos lineares instalados por subjetividades molares e tornam mais complexas as problematizações naquele que já parece uma indiscernível área de estudos de recepção.

Em *raves*, da produção à execução em noites de festa, o que se vê são essas práticas artísticas e comunicacionais, exemplares de saberes nem sempre institucionalizados, como exercícios de linguagem. Performance de DJs, danças de êxtase, produção de *flyers*, divulgação através de telefones celulares, propaganda boca-a-boca, montagem de bancos de dados, produção de memórias em vídeo e fotografia, uso intensivo de sites na Internet¹⁵⁷. Estas são atividades que não se aprendem necessariamente em instituições de ensino e cujas “técnicas” são de domínio público. Basta perceber que a reprodução da reprodutibilidade técnica faz instalar uma condição de noites-máquinas, de uma cultura massiva que se confunde com o popular, e torna ainda menos discernível as fronteiras entre saberes.¹⁵⁸ Em outras palavras, estes exercícios sígnicos são exercícios de poder. Gilles Deleuze, ainda pensando com Foucault, diz que o poder é uma forma de relação, “já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais ela está em relação) e de ser afetada por outras forças. Incitar, suscitar, produzir (....) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos”.¹⁵⁹

A contemporaneidade inclui considerar que linguagens são produzidas a partir da lida com ferramentas da técnica, sempre em processos de obsolescência planificada. Essa lida com a técnica evidencia uma subjetividade que produz saberes igualmente sempre em processo de renovação. Trata-se de qualificações

¹⁵⁷ Uma pesquisa sobre cultura jovem contemporânea no Rio de Janeiro mostra bem como o uso de distintas mídias, incluindo as micromídias, redefine a formação de públicos nos circuitos da vida noturna. Cf. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de & TRACY, Kátia Maria de Almeida. *Noites Nômades – Espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rocco, Rio de Janeiro, 2003.

¹⁵⁸ O uso massificado e popular de instrumentos comunicacionais e a invenção indisciplinada (no bom sentido) de técnicas aproxima-se do que se convencionou chamar de tecnologias sociais, que são produtos, métodos, processos, técnicas criados para resolver problemas sociais e em geral são simples de usar, de baixo custo, fácil aplicabilidade e impacto social comprovado.

¹⁵⁹ Idem, p. 79.

e desqualificações constantes, em que saberes esvanecem, se superpõem, marcam territórios e perdem outros. É o caso dos telefones celulares. No início dos anos 1990 eram artigos de luxo e limitavam-se à função de telefonia. Em menos de dez anos de massificação, ganharam novas funções – como recepção e emissão de mensagens escritas e visuais – e tornaram-se ferramentas comunicacionais aptas a criar e manter circuitos mais complexos de troca de informações.

O uso da técnica inventa novos territórios. Celular à mão, banco de dados com números alheios, demanda-se uma função do aparelho e difundem-se informações para centenas de pessoas. Em plena contemporaneidade, a publicidade parece ganhar aqueles ares pré-modernos de anúncio de circo em cidade pequena: é micro, torna-se banal, de domínio público. Não é apenas a informação que, uma vez divulgada, ganha condições de quase comunicação de massa. É a técnica comunicacional que também ganha ares de saber popular. As ferramentas tecnológicas redimensionam a subjetividade contemporânea, em especial nos aspectos ligados à produção, circulação e consumo de linguagem. As condições permitem reafirmar que, nos dias de hoje, os saberes comunicacionais proliferaram e evidenciam que todo indivíduo passa a ser também comunicador.

O estado-da-arte em que se encontra a massificação das ferramentas tecnológicas pressupõe que as atividades sociais, culturais e comunicacionais aproximam-se do conceito que Antonio Negri e Maurizio Lazzarato¹⁶⁰ chamam de “trabalho imaterial”. Característica de uma economia pós-industrial, trata-se de uma produção “imaterial” que inclui atividades como o audiovisual, a publicidade, a moda, a produção de *software*, entre outras. É o trabalho imaterial que ativa e organiza a relação produção-consumo. A ativação da cooperação produtiva e de relação social com o consumidor é materializada dentro e através do processo comunicativo. “É o trabalho imaterial que inova continuamente as formas e as condições da comunicação – e, portanto, do trabalho e do consumo. Dá forma e

¹⁶⁰ Cf. NEGRI, Antonio & LAZZARATO, Maurizio. *Trabalho Imaterial – Formas de vida e produção de subjetividade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2001. Tradução de Mônica Jesus.

materializa as necessidades, o imaginário e os gostos do consumidor. E estes produtos devem, por sua vez, ser potentes produtores de necessidades, do imaginário, de gostos”.¹⁶¹

Práticas comunicacionais são atividades produtoras de linguagens. Ao demarcar distintos territórios estéticos, tais práticas vêm reformulando velhas noções de poder. Se elas são do âmbito da produção de linguagem, o que ganha em evidência, tal qual se suspeitava, é que a comunicação torna-se cada vez mais uma atividade dispersa, popularizada e massificada, o que vai enfatizar uma outra condição na produção de linguagem, quer seja, o de que o pólo do consumo é simultaneamente pólo produtor de informação. Os fatos se impõem sobre o campo teórico da Comunicação. As *raves* dão notícias de que saberes não institucionalizados e ferramentas tecnológicas cada vez mais de uso comum vão fazendo proliferar diferentes atividades comunicacionais. O detalhe desta contemporaneidade de tecnologias *pop* é que se trata especificamente de comunicação sem comunicadores, no sentido tradicional de designar profissões.

Por aproximação, pode-se dizer que, no caso da produção de festas *raves*, a massificação das ferramentas tecnológicas da comunicação implica numa certa independência produtiva em relação à organização capitalista da produção e na constituição de uma subjetividade autônoma ao redor do que Negri e Lazzarato chamam de “intelectualidade de massa” (Negri & Lazzarato). Essa intelectualidade inclui a capacidade auto-geradora de novas técnicas de produção de linguagem a partir de uma certa autonomia no uso e manejo de ferramentas tecnológicas. A conformação dessa intelectualidade de massa torna-se possível, entre outros modos, na medida em que as pessoas se dão “intercessores”. Deleuze¹⁶² define intercessores como “criação”, através da qual pode haver expressão. Podem ser pessoas, mas também coisas, plantas, animais, fictícios ou reais, animados ou inanimados. É preciso fabricá-los. Ferramentas tecnológicas são essas coisas que, na ambiência *rave*, propiciam novos modos de produção de linguagem como “criação” e evidenciam também novas relações de poder.

¹⁶¹ Idem, pp. 45-46.

¹⁶² Cf. DELEUZE, Gilles. Os Intercessores. In: *Conversações 1972-1990*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1992. Tradução de Peter Pál Pelbart.

As competências comunicacionais instaladas, portanto, parecem entrar em xeque nesse jogo em que novas ferramentas tecnológicas agenciam máquinas de guerra para aqueles que um certo *mainstream* midiático e comunicacional havia deixado fora do jogo por tanto tempo. Para fazer parte desse jogo também não há entrada única. Assim como no rizoma de Deleuze & Guattari, entra-se por todos os lados, por todos os poros, o jogo transborda pelos meios. As saídas, se existem, também são múltiplas. Antigos modelos comunicacionais continuam vigentes, mas tendem a ter sua hegemonia relativizada na medida em que o jogo vai mudando de natureza.

E esta mudança de natureza está na percepção que se tem dos problemas relacionados à Comunicação. É que a idéia de Comunicação continua no âmbito do “tornar comum”, da “partilha”, da “comunhão”. Porém, não compreende mais necessariamente a produção do sentido univocamente comum. É este aspecto do “unívoco”, próprio de uma certa subjetividade molar, que já se perdeu no trânsito incessante desta situação cada vez mais problematizada de hipercomunicação, de excesso de informação, promovida com a proliferação de ferramentas comunicacionais.

A quem compete, portanto, praticar e pensar a comunicação, quando as ferramentas de produção e difusão de informações tornam-se cada vez mais massificadas? As condições de produção de informação alteram a oferta em quantidade e variedade. O aparato que circunda a produção de festas e eventos do tipo bem indica os modos como a comunicação vai sendo reinventada como cultura nos intestícios de uma civilização tecnológica. Certamente, a multiplicidade de linguagens que uma *rave* produz leva à experiência de novas intensidades sensitivas.

Isto, porém, não demanda um retorno a antigas orientações teóricas que já pensaram no pólo da emissão como administrador dos processos de comunicação. Não quando esta espacialidade emissor-receptor aparece cada vez mais enfatizada, porque há o detalhe de cada vez mais também ser atravessada por outras espacialidades, outras linhas, produzidas na simultaneidade de distintas práticas comunicacionais. É como aquela conversa interrompida pelo

toque de um telefone celular. Às vezes, nem há sequer uma voz do outro lado. O que há é apenas uma mensagem, um “torpedo”, uma prática de linguagem, não raro sem maiores pretensões. Mas que cria ali um outro acontecimento, que dispersa e desterritorializa o circuito comunicacional até então produzido.

Acontece que as técnicas comunicacionais já saíram há muito tempo do âmbito dos iniciados e dos especialistas. São tecnologias sociais, produtos de agenciamentos entre homem e máquina. Não havendo mais saberes misteriosos a serem partilhados em rituais secretos, resta a cada indivíduo apropriar-se de ferramentas que lhe dêem a capacidade de se embrenhar na rede caótica de informações que se processa nos dias de hoje. O hipertexto de que fala Pierre Lévy ganha essa condição de teia movente, em perpétua atualização, na medida das entradas e saídas que vão se multiplicando a cada vez que uma nova informação é processada a partir de instâncias individuais ou coletivas.

Os modos como a informação tornou-se cada vez mais dispersiva permitem repensar aquela idéia de labirinto como um lugar de onde se entra para sair. A imagem que se pretende refazer do labirinto, a partir da condição de rizoma deleuzeano-guattariano, é um lugar ao qual só se tem acesso sendo atravessado por ele. É um labirinto de onde simplesmente não se sai. A viscosidade do ambiente informacional adere à pele, atravessa os poros, confunde as superfícies e os interiores. Contudo, a semelhança guardada entre um espaço e outro é que a informação, ao chegar à consciência, continua sendo esvaziada de sentido na mesma medida em que padece de sobreviver em meio à produção incessante de subjetividade nos dias de hoje. E são tantas que parecem até infinitas.

NOITES-MÁQUINAS

As noites se esvaem, fluem entre os dias. Tempo de concluir, o chamamento demanda ferramentas conceituais para traçar limites no entendimento, necessariamente provisório. Feita a cartografia, insiste ainda um modo de se pensar em subjetividade. As noites-dias de festas *rave* parecem nos olhar de longe como máquinas que fogem de quem tenta compreendê-las em seus fluxos. Havendo ainda resquícios do objeto evanescente, ele torna-se um enrosco, desses que param nas margens do rio, suscitando questões. Para quem está sentado à beira desse rio que flui, a questão que ele deixa é de uma tal subjetividade contemporânea, fabricada pelos fluxos. Talvez seja tempo de ser levado pelas águas rio abaixo e pensar nas noites como máquinas que fazem agenciamentos e se movem.

Se uma festa *rave* é um dispositivo de linguagens sucessivas e simultâneas, que se dão num jogo intenso de movimentos sincrônicos e diacrônicos, talvez seja porque ela tem um modo de funcionamento maquínico. Noites são máquinas. Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁶³ chamam de maquínico precisamente à síntese de heterogêneos, que dão-se a ver como matérias de expressão. A captura dessas matérias de distintas naturezas forma um “enunciado” ou uma “enunciação maquínica”. No caso de *raves*, enredam-se nesta captura matérias expressivas variadas de cor, som, gesto, movimento, posição de mesma espécie e de espécies diferentes. É a evidência de uma relação de diferenças, em que, por exemplo, cores respondem a sons, conectam-se, conjugam-se em posições de encontros e fugas.

Esse confronto de matérias de expressão interessa diretamente no que ele pode implicar na constituição do que Guattari¹⁶⁴ designa como complexos de subjetivação. A formação desses complexos inclui a conexão indivíduo-máquina-

¹⁶³ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo in: *Mill Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* vol. 4, p. 134. Editora 34, Rio de Janeiro, 2002. Tradução (coord.) de Ana Lúcia de Oliveira.

¹⁶⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose – Um novo paradigma estético*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1993, p. 17. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

trocas múltiplas. Trata-se de uma composição que promove o jogo virtualização-atualização de novas condições de existência. Uma *rave* parece atualizar o conceito assim: um *link* provisório entre indivíduos e ambiente, em que a profusão de linguagens leva a novas experiências sensoriais. São atratores que desviam rotas de multidões por lugares de festas, o que vai designar também uma relação subjetiva com o espaço produzido. Trata-se de uma experiência dentro daquilo que Guattari chamou de paradigma estético¹⁶⁵, que compreende a lida do indivíduo com componentes heterogêneos de seu ambiente e que, sugere-se, vai propiciar condições para se criar novos territórios existenciais.

Os sentidos, como se diz dessas experiências espaciais e noturnas, por vezes se invertem. Vêem-se sons, ouvem-se cores. Sinal de que estruturas sígnicas muito arraigadas se esvaem com a abertura da sensorialidade para outras experiências de linguagem. Não é um nada que se estabelece, nem uma ilusão, mas, como defendem na própria ambiência *rave*, o que se cria nesses contatos entre pele e ambiente são visões, que se esvaem antes do amanhecer. O dispositivo *rave* já era daquela natureza dissipativa, mas certamente de um esvanecimento criador. Visões talvez tenham equivalência com limites para que haja estabilidades mínimas.

Cada indivíduo numa festa dessa também contrai e dispersa linguagens para produzir matérias de expressão. É o caso, por exemplo, do DJ. A música eletrônica, tocada por DJs compositores, ganha velocidade e virulência nas noites *rave*. As sonoridades artificiais de *samplers*¹⁶⁶ fazem proliferar uma linguagem feiticeira, que induz indivíduos a estados de transe. Trata-se de promover sessões em que se passa de um estado de consciência a outro. São sessões que incluem rituais para fazer com que o indivíduo passe também de um código a outro, numa espécie de viagem intersemiótica. Entre o DJ e a multidão se estabelece um agenciamento maquínico. Essa passagem de um código a outro torna-se possível

¹⁶⁵ GUATTARI, Félix. Obra citada, 1993.

¹⁶⁶ *Samplers* são equipamentos ou programas para gravação de sons analógicos, seu processamento por meios digitais e posterior reprodução, em geral sob controle de um teclado musical. São capazes não apenas de reproduzir com exatidão outros instrumentos previamente gravados, mas também podem, através de loops, reproduzir infinitamente uma passagem musical, tal como um compasso de bateria ou todo um trecho de música. Cf. LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Editora 34, Rio de Janeiro, 2003, p. 258.

na medida em que a linguagem musical produz uma "linha" que atravessa distintos territórios e desloca a consciência para outros cosmos. Em sociedades tradicionais, a figura do xamã¹⁶⁷ é o agenciador dessa passagem entre mundos até então justapostos. Em *raves*, a função mediadora do DJ-xamã coloca em circulação ferramentas e senhas para o acesso a segredos de outros domínios sígnicos.

Essas passagens de um código a outro, como uma troca de segredos, são produzidas em rituais comunitários de passagem que levam indivíduos de uma posição de diferença a uma identidade. Os rituais produzem vínculos sociais. E vínculo é o que liga os indivíduos entre si e entre eles e o ambiente. No meio se encontra sempre a flutuação de linguagens mediadoras. A cultura entra em cena como o território existencial que produz o coletivo sobre o indivíduo e o agenciamento maquínico que produz o ambiente sobre o coletivo. Ou seja, a linguagem é a instância que conecta mundos. O território funciona como máquina, agenciamento que põe em relação todos as variáveis do ambiente: o humano, a natureza e a cultura. A subjetividade tem lá seu quê de não-humano.

DJs abrem-se para experimentações sonoras, produzem ruídos nos sulcos de gravação, invertem rotações repetitivas, fazem colagens de canções de épocas e estilos diferentes, repetem *sets* musicais produzindo alterações e diferenças. A produção estética de um DJ inclui conjugação de elementos heterogêneos: máquinas analógicas e digitais, discos de vinil, CDs, músicas comprimidas em arquivos. E, por vezes, eles mesmos são elementos ao compor *sets* em dueto com outros DJs. E estas são virtualidades do campo sonoro, aquele que afeta primordialmente a audição e, conforme os estados de consciência, a visão ou, mais especificamente, modos de ver. Daí dizer que em *raves* também se compõem paisagens sonoras. Quando menos se percebe, há toda uma maquinaria que funciona na expressividade de cada elemento de linguagem em “festa estranha de gente esquisita”.

Há, certamente, estranhamentos e esquisitices em festas que põem em relação elementos díspares e aparentemente incongruentes. Mas, cada qual

¹⁶⁷ Cf. GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1997, p. 20.

em sua afirmação de mundo, promovem ressonâncias que tornam possível fazer dessa festa uma ferramenta para se construir um mapa com novos caminhos e suas muitas possibilidades de existência. Quando se fala de justaposição de elementos díspares, é o caso de a festa nomadizar para galerias de arte e casarões abandonados, pôr em relação jogos eletrônicos e beiras de rios. Assim, surgem contatos itinerantes de música eletrônica e decoração com artes plásticas e patrimônios naturais e arquitetônicos.

A relação engendrada entre elementos de naturezas diferentes em colagens insinuam mais que produzir. Insinuam uma condição de criar. Na condição de máquinas, *raves* funcionam conectando-se com estratos do ambiente por onde passam. Elas fazem esvanecer modelos que sirvam de referência e que demandam ser copiados como se fossem dotadas de um *telos* evolucionista unilinear. As próprias *raves* se diferenciam pelas regiões por onde se espriam. Elementos de culturas locais incorporados a repertórios internacionais tornam-se *know-how* massificado e popular para se inventar uma festa que ganha ares de um artifício criacionista.

A ambiência *rave*, ao fazer uso de novas tecnologias e saberes não institucionalizados, deslocou territórios de conhecimentos misteriosos e intransferíveis que haviam estabelecido parâmetros e modelos de vida noturna. As festas foram se reinventado, cada qual com suas ferramentas, suas sonoridades, suas multidões-tribos-matilhas, suas estéticas, seus territórios. Cada diferença produzida era como um gaguejo da fala contra a estrutura da língua já instalada, numa expressividade que emerge dos entremeios de uma relação de força.

É, portanto, de subjetividade que se fala. Mas ela não é mais, como se percebe, do âmbito do meramente humano. Ela incorpora também estratos de outros ambientes, os tais elementos de outra natureza. Daí dizer também que em *raves* fica sugerida uma certa aliança do humano com a natureza e a cultura. O pós-humano de que se fala se refere exatamente às conexões produtivas entre corporeidade e o universo material e imaterial que o circunda.

A pele torna-se tela de imersão, superfície de contatos primeiros, lugar de passagem. O corpo é máquina de sensações. O mundo é máquina de produzir

sensações. O que acontece entre essas duas dimensões é uma interface maquínica. Nesta condição maquínica, os mecanicismos ganham estatuto de criação na medida em que pressupõem uma relação do tipo homem-máquina. É quando sentidos como audição e paladar – acionados por elementos químicos e físicos – produzem visões e sensações traduzidas em forma de danças de êxtase e delírios. São movimentos e visões que, longe de representarem o nada ou o vazio, tornam-se eles próprias outros espaços de uma cartografia que nem sempre se registra ou se compartilha.

Subjetividade, na definição de Guattari¹⁶⁸, é “o conjunto das condições que tornam possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva”. *Raves* demandam constituir festas subjetivas. A cultura eletrônica dá evidências de que implica na produção de territórios existenciais em noites de aconchegos ou terror, fruição de arte ou da natureza. Se o território é auto-referencial, isto fica por conta dos modos de invenção e de participação coletiva engendrados pelos modos de funcionamento de cada festa. As alteridades sociais e ambientais são outros territórios conectados, com seus insumos, agenciando a maquinaria *rave*.

Uma *rave* parece funcionar assim, através de cortes e fluxos de linguagens. Cortes e fluxos se dão paralelos, diagonais, transversais. É dessa condição de dispositivo, ao ganhar em complexidade, que se formam produções polifônicas que aceleram, desaceleram, inventam ritmos e variações. Essa idéia de máquina, com sua contração e dispersão de linguagens, se conecta com a conceituação de Deleuze e Guattari¹⁶⁹ já num trabalho anterior: “...todas as máquinas são máquinas de máquinas. A máquina só produz um corte de fluxo se estiver ligada a outra máquina que se supõe produzir o fluxo. E claro que esta máquina também é, por seu turno, um corte. Mas só o é em relação a uma terceira máquina que produz idealmente, ou seja, relativamente um fluxo contínuo”.

¹⁶⁸ GUATTARI, Félix. Obra citada, 1993, p. 19.

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Assírio & Alvim, Lisboa, s/d, p. 40.

O que fica evidente no pensamento deleuziano-guattariano é que a subjetividade, nessa condição de agenciamento maquínico, só pode sê-lo na medida em que põe em relação, num mesmo circuito, linguagens estrangeiras, enunciações capturadas em outros territórios. Um agenciamento maquínico é dotado de multiplicidades expressivas. Na relação produzida com o sensorial da pele, as expressividades demonstram cada qual sua potência de subjetivação. Por isso é que esse agenciamento é dotado não apenas das expressividades perceptíveis, mas também das virtualidades ali contidas.

A ambigüidade da máquina, tida como dispositivo, é que ela é própria para desequilíbrios. Estes, que seriam defeitos segundo padrões estruturais, tornam-se virtudes. As expressividades que compõem uma máquina aparecem como aquele dado exterior que vem para atormentar prováveis equilíbrios de uma estrutura que resiste e vacila entre permanência e esvanecimento. Um certo ritmo, uma certa luminosidade, um certo odor. Tudo parece estável numa noite de festa, até que: uma sonoridade metálica de *samplers* dá outras texturas ao ritmo, luzes duras de estrobos embranquecem a visão, um vento abafado envolve o corpo na madrugada. São muitas as camadas de linguagens e muitas leituras de sensações para se fazer um território existencial que seja, apesar dos esvanecimentos, um “paraíso realmente seguro”. Ambigüidades da noite.

Essas noites-máquinas, ao atravessar espaços, se atribuem a capacidade de produzir mapas móveis numa condição rizoma¹⁷⁰. Elas atravessam pontos e linhas quaisquer e o que fazem é colocar em jogo regimes de signos diferentes, inclusive estados de não-signos. Não é por acaso que *raves* funcionam primeiro atraindo linguagens: condensam, misturam, colocam lado a lado; depois dispersam em forma de sonoridades, iluminações, plasticidades, odores, sabores. Multiplicidade de fluxos que são simultaneamente semióticos, materiais e sociais. Os agenciamentos trabalham as multiplicidades de tal maneira que chega-se a um ponto em que já não se distingue separações entre corpo e ambiente.

¹⁷⁰ Cf. DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma in: *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia* vol. 1. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, pp. 11-37. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa.

Seria isto a produção de um outro espaço? A tendência seria acreditar que sim, mas trata-se de realocar a idéia de espaço quando se está propriamente numa espécie de *intermezzo*, onde alianças entre corpo, natureza e cultura parecem desinstalar de vez idéias já arraigadas de um certo pensamento que distingue um dentro e um fora da consciência. Como dizem Deleuze e Guattari, “entre” as coisas não designa uma correlação localizável, mas uma direção perpendicular, “um movimento transversal que carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói duas margens e adquire velocidade no meio”.¹⁷¹

A subjetividade maquínica evocada pelo rizoma de Deleuze & Guattari ganha paralelo no hipertexto de Pierre Lévy. O hipertexto, configurando um campo móvel e reconfigurável à vontade, evoca qualidades de um dispositivo interativo, no qual elementos são intercambiáveis e evocam distintas maneiras de estar em relação uns com os outros. Raves talvez sejam hipertextos, na medida em que inserem-se músicas velhas e novas, e depois se remixa tudo com outras composições, tocadas por outros DJs, ouvidas e dançadas por outras multidões.

Outra característica do hipertexto, e que o aproxima dessa condição de máquina movente, com suas múltiplas entradas e saídas, é que nele a navegação é rápida e intuitiva.¹⁷² Se em noites *rave* as entradas e saídas de linguagens aparecem múltiplas e caóticas, não por acaso também os modos de apreensão do ambiente também têm lá seus modos intuitivos de lidar com a espacialidade. Talvez esta assertiva corrobore a idéia de que os excessos e as impermanências fazem deslizar a produção de sentido.

Edgar Morin¹⁷³ enfatiza no conceito de máquina a existência de uma dimensão poiética, termo que conjuga criação e produção, prática e poesia, não devendo se apagar na idéia de produção uma outra idéia: a de criação. Morin suscita para a máquina um aspecto fabuloso, quase mítico ou etéreo. É que o conceito de máquina, segundo Morin, é bastante complexo. Requer, por exemplo, repensar aquela condição de máquina cibernética, que obedece a um

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Obra citada, 1996, p. 37.

¹⁷² LÉVY, Pierre. *O Que é o Virtual?*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p. 44. Tradução de Paulo Neves.

¹⁷³ MORIN, Edgar. *O Método I – A natureza da natureza*. Publicações Europa-América, Mem Martins/Portugal, s/d, p. 154. Tradução de Maria Gabriela de Bragança.

determinado programa. Mas o conceito vai além, porque o universo físico e biológico das máquinas não pode passar sem a problemática antropossocial, o que vai lhe atribuir um conceito policêntrico.

Isto já é sintoma de que, para além do mecanicismo da técnica, a idéia de máquina precisa ser incorporada por um certo teor humano para que detenham, de fato, a condição de máquina subjetiva. Esta seria uma saída para se sair de uma idéia meramente maquinal, do âmbito do repetitivo, para se engendar o maquinante, do âmbito do inventivo. As máquinas não se dotam de fabulações e ares etéreos sem essas intervenções de mãos humanas. *Raves*, essas festas-máquinas, não são diferentes. Os artefatos, para ganhar condição de seres moventes, precisam da intencionalidade dos homens. Como bem lembra Edgar Morin, as estrelas é que nasceram sem *deus ex machina*, mas não sem turbulência através de interações gravitacionais, eletromagnéticas e nucleares.

Raves certamente são máquinas. Tem lá seus dotes e porções de artefato. Mas são artefatos viventes que conjugam e colocam em relação estratos do humano e do inumano, em complexas expressividades. É desse caldo simultâneo de elementos que podem advir novas condições de criação. Entre o mecanicismo e o maquinal há lances, por vezes discretos, que configuram as noites como um jogo de acaso. Sabe-se lá em que momento se enredam, simultaneamente ou sucessivamente, aquela música, aquela bebida, aquela luz, aquela brisa, aquelas pessoas que fazem da noite um *work-in-progress*. São sincronias mínimas que acontecem e esvanecem, como que para “provar cientificamente” que festas do tipo tendem mesmo é para a diacronia.

Os dispositivos, os rizomas, os hipertextos atravessam cada indivíduo e a coletividade numa noite de festa. Em sua condição de múltipla composição, *raves* talvez tenham se espalhado pelo mundo para lembrar que a relação com o espaço já não supõe a separação entre o humano, o animal e o artificial. Donna Haraway¹⁷⁴, em seu conhecido ensaio sobre os ciborgues, afirma, numa espécie de ciência profética, as indistinções entre seres vivos e as máquinas. O maquínico

¹⁷⁴ HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do Século XX in: SILVA, Thomas Tadeu da (org.). *Antropologia do Ciborgue: Vertigens do pós-humano*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000, p. 39-129.

também remete a essa condição ciborgue, que, segundo Haraway, contempla conexões entre o físico e o não físico.

Nesse entremeio entre o visível e não visível há, em especial nas fábulas *rave*, narrativas a respeito daqueles outros espaços que, por via das dúvidas, não se encaixam muito bem em classificações simplistas e que se queiram científicas. Esses outros espaços, de descrições sempre longe de uma novela realista, são bem pouco contados em memórias de Internet, artigos acadêmicos e outros registros. Trata-se daquele “lá”, espaços tridimensionais que só delírios podem afirmar com certeza que existem e onde estão localizados.

Acontece que o empirismo singular de um indivíduo só pode ser reproduzido por outro indivíduo numa outra experiência também singular. A mesma experiência não se repete. As sensações talvez sejam parecidas. Mas a singularidade de cada ato, cada qual com seus acontecimentos, é que não permite quase nunca a indivíduos acreditarem que estão falando da mesma coisa. O que fica de mais visível numa *rave* é o corpo-máquina, contraindo e dispersando linguagens; especificamente movimentos do corpo como se fossem efeitos da informação na superfície de pele. E também multidões-máquinas, também contraindo e dispersando linguagens; especificamente movimentos da multidão como se fossem efeitos de encantamento. Enfim, o que há são noites-máquinas, esses outros espaços e seus fluxos, entre o visível e o invisível, habitados por multidões de ciborgues.

CARTOGRAFIAS DO MÉTODO

MONTAGENS

Era preciso fazer o mapa, inventar o caminho. Dizia-se que era preciso um método. Mas nem se sabia com certeza de onde se partia ou com quais instrumentos. O costume de adquirir o *pronto-para-usar*, com direito a manual de instruções, supôs considerar que ele se achava facilmente em livros de metodologia científica. O método, no entanto, mostrou-se um jogo de gato e rato, um processo de captura e fuga constantes. Mas tinha-se algo em mãos, leituras anteriores e algumas questões. Foi preciso, portanto, fazer o começo transbordar pelos interstícios do emaranhado de linhas, em que havia saberes dispostos em diferentes áreas do saber.

Certamente, seria mais fácil se o método viesse como uma espécie de *a priori*, um guia prático do tipo “como fazer”, um item que viesse como anexo num determinado projeto de estudos. Percebe-se no decorrer dos trabalhos que tal anexo contém mais propriamente pressupostos teóricos, que podem balizar caminhos de pesquisa. Mas os caminhos propriamente ditos não existem, ou pelo menos não estão dados de antemão. Eles não vêm na condição desse *a priori*. Há, quando muito, esboços, virtualidades demandando atualizações. O caminho, portanto, se inventa na prática da pesquisa, segundo demandas do objeto e dos aportes teóricos que vão modulando a atividade de busca.

Fazer transbordar o começo equivale a produzir simultaneamente o método, em fazer o mapa. Em outras palavras, cartografar. Como dizia Deleuze, uma cartografia pode “marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e perigo”¹⁷⁵. Ela evidencia a captura de conceitos usados também como caixa de ferramentas. Olha-se para o caminho feito e constata-se que houve “esbarrões” com pensadores de diferentes tradições que, em atritos mais ou menos

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1996, p. 48. Tradução de Peter Pál Pelbart.

evidenciados, propiciaram um agenciamento. Os conceitos, por vezes, ficam justapostos, outras vezes se chocam, travam relações de forças, evidenciam diferenças de pensamentos, fazem ultrapassagens pelas bordas no decorrer do trabalho. As referências podem ser as mesmas, ainda que os modos de apreensão estejam sempre em defasagem.

Em certo momento pareceu-nos que pensadores e seus conceitos, oriundos de distintas tradições do saber, viraram eles próprios uma espécie de multidão. E assim, numa certa relação de proximia teórica, atravessam os modos de lidar com este trabalho. Certamente que esses pensadores evocam seus próprios ritmos. As conexões que os colocam em contato não raro são anexatas. Os roteiros produzidos ao longo do trabalho ora se aproximam, ora se afastam. O que a cartografia teórica faz é traçar pontos de contato, de interseção, entre eles. A cartografia tem características de uma microfísica, uma relação de atrito, uma experiência do corpo com a espacialidade, um processo de subjetivação.

Na escrita, este exercício de forçar o pensamento, se evidencia que eles pareceram também visitar, ao modo de tribos ou matilhas, os territórios *rave* aqui traçados com letras. O método pode ser compreendido aqui como um processo de montagem, no qual o manuseio das peças exige o desenvolvimento de uma certa habilidade de transitar pelo pensamento de autores variados. É a partir de uma certa intuição de haver entre eles alguma afinidade, máximizada em uns casos, e minimizada em outros, que se foi produzindo um território no campo teórico.

Pergunta-se na questão do método, a partir da arqueologia de Foucault¹⁷⁶, como acontece de aparecer um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? Acontece em alguns momentos de haver aquelas disposições de uma certa simpatia, senão cumplicidade, do tipo Bachelard-Durand, Deleuze & Guattari-Negri & Hardt ou Canclini-Barbero-Bauman. Em outros momentos, há aproximações menos previsíveis, como em Foucault-Geertz. São relações, por vezes, menos estruturais e mais ao modo de dispositivos, conjunturais mesmo,

¹⁷⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002.

que resulta de uma certa afirmação do método na medida de sua enunciação. É que o método engendra, ele próprio, uma prática discursiva.

Primeiros contatos, primeiras evidências de afinidades. Uma vez aproximados, esses pensadores parecem fazer tipo. Tipo matilha, tipo tribal, tipo acadêmico. Aos poucos, com reunião de peças, montam-se os primeiros blocos. Convém adiantar que, se cada texto têm a potência de atrair textos afins, pelos encadeamentos teóricos-ideológicos que sustentam, os blocos de autores às vezes podem evidenciar uma relação de maior ou menor viscosidade. Às vezes, uma viscosidade mínima é o suficiente para que haja uma relação justaposição ou, mais além, uma troca em maior ou menor intensidade entre eles que já evidencia superposições.

Estas são aproximações que implicam em relações de simpatias e perigos. Acontece também de haver incompatibilidades teóricas que demandam cuidados especiais no manuseio das peças, mesmo que às vezes a finalidade seja demonstrar posições contraditórias de distintas correntes de pensamento. Em todo caso, importa se tratar de autores que tornam-se ferramentas para o pensamento, por vezes imobilizado pela necessidade de engendrar um movimento que se pensou ser linear.

Mas a própria cartografia evidencia que o roteiro é permeado de acontecimentos. A esperança é que a sorte seja sempre maior que os perigos. Na condição de ferramentas, eles compõem agenciamentos no trabalho de escrita. E os caminhos vão se atualizando nesse campo problemático dos enunciados virtuais.

OBJETO

Numa arqueologia mínima das festas *rave*, recorte necessário do trabalho, percebe-se que discursos existem em simultaneidades. O que Michel Foucault chama de arqueologia distingue na própria densidade do discurso diversos planos de acontecimentos possíveis, ou seja, são planos que admitem o aparecimento de

novas positivities discursivas. Ao formular este conceito, Foucault suspende a idéia de sucessividades como um absoluto, evocações de um certo evolucionismo que pressupõe linearidades históricas, como se houvesse encadeamentos aos quais estão submetidos os discursos e, também, de que possa haver, no discurso, apenas uma forma e um nível de sucessão.¹⁷⁷

No caso das *raves*, o que emerge como discursividade num primeiro momento entre as muitas linhas de visibilidade é uma certa história do tempo presente. São discursividades que tornam-se linhas de visibilidade na medida em que inscrevem histórias dessas noites de festas em sites de Internet, listas de discussão e outras ferramentas ligadas à rede mundial de computadores (www). A cena *rave*, no Brasil e no mundo todo, é contemporânea da Internet. São fenômenos simultâneos dos anos 90. Memórias da cultura *rave* estão distribuídas na tessitura dessa rede, que tornou-se ferramenta de discussão e dispersão de informações sobre o fenômeno. Se a tecnologia é ela própria uma discursividade, os modos como ela atualiza outros discursos implicam em pensar num plano de simultaneidades do qual a existência de algo se torna possível. As novas tecnologias da comunicação inverteram de maneira significativa os modos de organizar e difundir discursos e de se promover seus registros. São processos de subjetividade que se desdobram nos modos fazer pesquisa.

O trabalho cartográfico promoveu esbarrões também com a herança da pesquisa de campo legada pela antropologia. Fez-se aqui uma captura teórica, uma herança das Ciências Humanas para o campo da Comunicação.¹⁷⁸ Mas não se pretendeu aqui fazer das idas a campo um princípio da atividade etnográfica, em sentido mais estrito. A saber, capturou-se, em meio ao repertório antropológico, ferramentas do fazer etnográfico. Munidos de um arsenal teórico mínimo, já se tratava de fazer uma imersão nessa cultura *rave* que se espalha pelo mundo. Para compreender o que poderia significar uma festa de música eletrônica para centenas ou milhares de jovens, a idéia era pressupor, de antemão, que

¹⁷⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2002. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves.

¹⁷⁸ As dívidas neste *potlach* científico só puderam ser pagas na medida em que as práticas comunicacionais passaram a oferecer novos objetos de pesquisa às Ciências Sociais.

apenas um quadro de relativa normalidade, uma certa estabilidade estrutural, forneceria o caminho para se alcançar alguma resposta satisfatória.

Pelo menos como Clifford Geertz¹⁷⁹ a concebe, a descrição etnográfica tem três características, das quais duas nos interessam mais de perto. A primeira é que ela é interpretativa. O que a etnografia interpreta é o fluxo do discurso social, numa tentativa típica da prática científica que é a de estancar a dinâmica dos acontecimentos. A idéia é que este fazer metódico, com seu aporte teórico, possa reduzir a perplexidade que o objeto nos causa. O objeto às vezes é inteligível apenas para quem fala de dentro dele. O que o aporte teórico faz é ajudar o objeto a se expressar sobre ele mesmo, evidenciar-se a olhares estrangeiros. Começa-se, então, a perceber que teoria é uma espécie de *deus ex machina* do objeto de que ela fala. Em outras palavras, cria-se o objeto de modo a torná-lo observável.

Outra característica da descrição etnográfica, tal como Geertz afirma praticá-la, é que ela é microscópica, ou seja, pressupõe partir da descrição do objeto que, observado de um lado, simultaneamente indaga o observador. Se esta afirmação for razoável, pode-se considerar que as questões teóricas também não vêm dadas como anexo, mas que elas se desenvolvem junto com o burilar das observações.

Assim, o método que mais se evidencia neste caso tem um caráter indutivo: vai da captura do objeto para as incursões teóricas, ainda que se parta sempre armado de questões que fazem animar o objeto. Em outras palavras, o caráter indutivo pressupõe ir da parte para o todo, num crescendo em intensidade e complexidade. Na medida em que se delineia o objeto, há um atrito no qual ele passa a demandar aportes teóricos que evidenciam dessa relação um processo mais complexo de entendimento. A descrição e as problematizações incidem no objeto, e o fazem “aparecer”. Assim, no desenvolvimento do método, o objeto ganha essa condição de produto artificializado. Certamente, o objeto só se dá a ver como elaboração do método e dos aportes teóricos

Importa enfatizar, no entanto, que a eficiência de um texto descritivo, tal como se propõe a fazer em etnografia, não se alinha necessariamente a uma

¹⁷⁹ GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1989, p. 31.

representação ideal do objeto em questão. Vale dizer, conforme sustenta Geertz, que a coerência entre a descrição e o descrito não pode ser o principal teste de validade de uma descrição cultural. Isto se deve ao fato de as observações em campo trazerem à tona detalhes que extrapolam os fenômenos regulares que vão apontar o que seria um sistema cultural.

Clifford Geertz, em outro texto¹⁸⁰, enfatiza novamente uma certa preocupação com a verossimilhança implicada no método descritivo. Trata-se de responder se, em “relatos apressados”, pode-se dar conta de dissertar sobre o significado do eu, como entidade singular, para milhões de pessoas, ou seja, como observar dialética e simultaneamente a relação entre o menor detalhe de uma cultura nos interstícios da mais global das estruturas.

Há, portanto, uma certa necessidade de se reconhecer que haverá sempre uma defasagem de sentido entre representação e objeto representado, principalmente pelo fato de as regularidades estarem sempre fazendo mover o objeto para além dos signos que se dizem seus representantes. As singularidades estão sempre a emergir por entre as regularidades culturais. E é justamente essa proliferação de singularidades que evidencia um certo pluralismo expressivo, que incita também a emergência de caminhos diferenciados de investigação.

O caminho etnográfico, entretanto, transborda como pretexto. Para rastrear o fenômeno *rave* como território existencial, adotou-se, ao longo do percurso, a idéia de se produzir uma cartografia da noite, na qual as *raves* aparecem como a produção de espaços de convivência e de sociabilidade. A cartografia emerge como uma demanda do objeto, que passa a arrastar junto com ele o processo de observação e o observador. E consegue arrastar porque a cartografia, como produção de linguagem, é ela própria um investimento afetivo. Em *raves*, o afeto que o dispositivo de linguagens encerra na pele arrasta multidões.

O fazer cartográfico faz emergir ainda um redimensionamento da subjetividade. Ela já não se dá mais apenas na relação com a alteridade social. É que as *raves* aparecem como espaço onde se processam relações também com o

¹⁸⁰ GEERTZ, Clifford. *O Saber Local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Editora Vozes, Petrópolis, 2002, p. 105.

inumano. Este inumano, em outras palavras, é um além-humano. Trata-se de enfatizar as relações levadas a cabo por humanos na lida com estratos de outra natureza: da vida animal, vegetal, mineral e do âmbito da produção cultural. É esta demanda da subjetividade que conecta conceitos aparentemente díspares e os coloca em relação.

As próprias *raves* são cartografias. Elas ganham ares de um território produzido, mas precário em sua existência, veloz em sua transitoriedade, móvel em sua itinerância. A cartografia *rave* pressupõe dizer que o fenômeno não vive tanto de memórias ou de produzir cópias de um modelo de festa que pretenda ser uma espécie de referência. Ao contrário, as festas proliferam como conceito. Nesta condição, as festas vão sendo moduladas pelas culturas locais que atravessam e pelas quais são simultaneamente atravessadas. Daí dizer que as festas elas próprias produzem uma cartografia na medida de seus deslocamentos através de países, estados, cidades. Trata-se de um devir-festa que coloca em jogo uma idéia de criação na lida com linguagens de diferentes naturezas.

As festas itinerantes insinuam o método para quem se propõe a observá-las. Se elas podem ser compreendidas como uma atitude criadora, o próprio método de pesquisa pode ser concebido também como uma criação. Primeiro fator a ser mencionado é que o empirismo da pesquisa de campo oferece um percepto do âmbito de um certo realismo. É, certamente, um realismo mágico, por serem as *raves* dispositivos de linguagens que se atribuem qualidades oníricas, delirantes, vertiginosas.

Em campo, o percepto oferecido por uma festa com essas qualidades tende a ser de uma singularidade que a escrita se oferece e se esforça para traduzir. E aqui a questão se conecta e dá vazão a um modo de se pensar o método. Isto porque o percepto, sob princípios semióticos, é do âmbito da experiência sensorial. Este olhar direto para as linguagens do mundo animado, sem a mediação da história contada por outros sujeitos, implica na produção de uma relação intensiva com o ambiente circundante.

A tradução da escrita pressupõe, ela própria, uma outra espécie de criação. Este "segundo tempo" da pesquisa, o da tradução do percepto em texto, é uma

experiência à parte. A escrita é de uma potência que vai além da leitura e dos empirismos. A experiência da escrita faz surgir uma outra topografia. Assim se pode pensar na produção textual como a configuração de um outro espaço dotado de sua própria singularidade. Mais que representar a realidade lá fora, que entra na consciência como percepto, a escrita parece ganhar e produzir suas próprias evidências. Ela faz aparecer em cada palavra uma qualidade que talvez as primeiras percepções costumam deixar na superfície da pele. Daí a concordância com Geertz quando desconfia, por seu lado, da equivalência entre representação e objeto representado em etnografia.

A escrita, certamente, é dotada de uma outra realidade, que dialoga com seu referente, mas que tende a ganhar autonomia. Por isso pode-se dizer que a escrita é ela própria produção. Neste caso, é uma metacartografia, ao pegar carona na cartografia produzida pelas andanças e viagens de festas *rave*. Há, no processo de escrita, uma produção de linguagem em que ela vai traçando um mapa, abrindo caminhos, produzindo roteiros. São mais impressões de viagem que se confundem com o caderno de anotações de etnógrafo.

A cartografia pressupõe também uma forte relação do observador com a espacialidade que o circunda. Mas, ao invés de dirigir o olhar especificamente para a alteridade social, numa ênfase sociológica, vai enfatizar a lida da consciência com a topografia de modo geral. E o que há nestas topografias insólitas? Há linguagens também inusitadas, da natureza do espaço cartografado, mas também de artifícios produzidos como cultura e inseridos nessa espacialidade. Interessa no fazer cartográfico as alteridades sociais e suas marcas de expressão, o que inclui o ambiente ao qual estão conectadas. Lições de uma festa em sua pedagogia do olhar: ela própria vai além da alteridade social. Há um certo deslocamento do olhar, em que ele passeia pelo ambiente em sua contração e dispersão de linguagens.

É o que *ravers* se propõem a fazer quando se deslocam em direção a lugares por vezes impensados. Trata-se certamente de uma pulsão que os empurra para a alteridade. Mas é, também, uma pulsão que os empurra para outros espaços, uma demanda por atualizar o imaginário e fazê-lo dar-se a ver

como realidade historicamente produzida. Esta dimensão espacial, que inclui a relação com elementos de outra natureza, ou seja, para além do humano, já é de uma subjetividade maquínica.

A cartografia tem destas implicações: modos de se relacionar com os outros, modos de perceber o mundo que se apresenta à consciência, modos de conceber o funcionamento de uma festa, de uma noite, e, quem sabe até, da vida. Daí dizer que uma *rave*, como criação que intervém num espaço, arrasta o observador para dentro desta máquina que funciona contraindo e dispersando linguagens. Daí dizer também que o método vem do próprio objeto, que, em sua subjetividade cartográfica, inventa novos caminhos de relação da consciência com o mundo lá fora.

O objeto aparece também como um percepto. Os modos como a consciência lida com ele só pode ser enunciada na medida mesma do processo da escrita. A escrita, como já dito, tem essa potência de evidenciar coisas que o percepto capta, mas não necessariamente armazena no campo das memórias mais visíveis na consciência. É desta natureza a lida com o método. Certamente, ele não é algo que se produz facilmente. Às vezes, é preciso abrir caminho à base de foice, como quem entra na mata densa. Cada clareira que se apresenta é como aquele princípio de abdução¹⁸¹: uma certa intuição se instala, abre a consciência para novas possibilidades e vem com a promessa de novas condições de pensamento.

Convém dizer que se trata, neste caso, quase de um confessorário tratar da questão do método. Também é quase um constrangimento. Mas é de uma certa convicção que se parte: a de que os métodos enunciados de forma muito geométrica, como se objeto se enquadrasse muito facilmente sob suas articulações teóricas, fosse proveniente de uma condição pré-fabricada. Ou seja, como se ele viesse com roteiros pré-definidos e, para executá-lo numa certa

¹⁸¹ Abdução, na semiótica de Peirce, é “o processo de formação de uma hipótese explanatória. É única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. A dedução prova que algo *deve* ser; a indução mostra que uma coisa *é realmente* operativa; a abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode ser*”. Cf. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990. Tradução de José Teixeira Coelho Neto.

performance, bastaria seguir instruções. As coisas não funcionam bem assim. Os encadeamentos e as problematizações que o objeto faz dispersar impõem seguir lógicas nem sempre lineares e evidentes. É preciso, em certos casos, aprender a navegar em circuitos desconhecidos e turbulentos, promover conexões, verificar validades, até mesmo descartá-las.

As abduções são daquelas ferramentas que permitem promover conexões variadas. Às vezes, acontece de as idéias estarem justapostas, em estado de mera sugestão. Se é apenas sugestão, torna-se viável fazer testes, colar fragmentos teóricos, desfazê-los e refazê-los, até entrar em dúvida se de fato é produtivo testar adequações que parecem infinitas. Um certo acaso coopera, fragmentos se encaixam e parece que nessa dispersão aparente vai-se construindo uma linha de pensamento. Uma certa intuição nos informa que as conexões vão se tornando produtivas. Quando menos se percebe, há uma cartografia sendo produzida na medida mesma das tentativas, dos erros e de eventuais acertos.

Resta, portanto, lembrar ainda aquele ditado que diz: o caminho se faz caminhando. Quando a questão é sobre método, um olhar para o caminho feito permite perceber que o ditado tem lá suas razões. Esse ditado, que é do âmbito dos saberes populares, impõe uma certa lida com a imprecisão, com o inesperado, com situações que demandam invenção de novas ferramentas operacionais. Bastava lembrar, que pelo menos no campo da Comunicação, já não há mais, quando se trata de método, o caminho das pedras. O que há são pedras no caminho.

CIDADES INVISÍVEIS: CENÁRIO DE FUNDO

“As cidades são imensas máquinas – megamáquinas, para retomar uma expressão de Lewis Mumford – produtoras de subjetividade individual e coletiva. O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infra-estrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendrarem, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las”

(Félix Guattari, Caosmose)

OUTROS SENTIDOS

Afinal, que lugar é esse de que se fala, onde festas de música eletrônica transitam por velhos casarões, galerias de arte e chácaras de lazer? É bem provável que, num primeiro momento, se possa afirmar tratar-se de um lugar onde os sentidos são historicamente trocados e chegam à contemporaneidade hábeis em provocar mal-entendidos. Basta lembrar narrativas que se contam da época de antigamente, como aquela história, quase uma fábula, sobre a confusão entre nativos e civilizados.

Conta-se que o bandeirante Miguel Sutil, montando acampamento num lugarejo próximo ao rio Coxipó, pediu a dois de “seus” índios que fossem à mata coletar mel. Depois de bom tempo, já quase parecendo problema de ócio, os dois nativos retornam ao acampamento sem o líquido precioso, para aborrecimento do dono. Em vez de mel, talvez por influência da mesma cor dourada, trouxeram pedras de ouro, para alegria do dono.

Começou com essa história, espécie de mal-entendido, uma das mais fortes correrias em direção ao Oeste brasileiro com a fundação da então Vila Real

do Bom Jesus de Cuiabá. A busca do ouro, como dizia Afonso de Taunay¹⁸², concretizava nessa história do Brasil a imagem do Rei Midas. Padecer de fome quando tudo que se toca vira ouro.

Difícil era chegar lá, numa época em que as vias eram rios caudalosos de águas barrentas nas estações de chuva. Nas águas dos rios havia jacarés e piranhas. Nas margens, animais selvagens. Onças “antropófagas” habitavam e percorriam as vastidões das matas. Multidões de insetos zuniam nos ouvidos. A pele era freqüentada por carrapatos e formigas – provavelmente ficavam à espera em galhos de árvore para um dia incidir no lombo de um animal. Índios “belicosos” faziam visitas às monções.

O processo civilizatório do Império brasileiro soube, na base do empirismo, que aquelas terras “desertas” e dilatadas do Oeste já eram espaços estriados por subjetividades nativas e, diga-se lá, subjetividades de outras naturezas. Quem passou por aqueles cerrados, rios, riachos e baías nas bordas do Pantanal-rizoma: Expedição Roosevelt-Rondon¹⁸³, Expedição do Barão de Langsdorff¹⁸⁴, viagens de Claude Lévi-Strauss¹⁸⁵. Era um martírio chegar lá. E quando se chegava havia espécies de delírios na descrição do território. O desconto vinha em relatórios entre narrativas melancólicas e descrições fantásticas.

As ambigüidades eram próprias do lugar. De um lado, a cordialidade e generosidade das pessoas de Cuiabá, nos relatos de Roosevelt. De outro, um ambiente simultaneamente belo e hostil. Periquitos, papagaios, jacanãs, orquídeas. Febre, disenteria, inanição, fadiga, acidentes. Era ali, no estriamento do território disputado entre Portugal e Espanha, que se soube que *deus ex machina* de onça é tronco alto e que a própria onça já era uma máquina. E a fórmula para jogos de caça e guerra, que de simulados não tinham nada, era

¹⁸² TAUNAY, Afonso de. *Relatos Monçoeiros*. Editora Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte-São Paulo, 1981.

¹⁸³ Cf. ROOSEVELT, Theodore. *Nas Selvas do Brasil*. Edusp-Livraria Itacotiara Editora, São Paulo, 1976. Tradução de Luiz Guimarães Junior.

¹⁸⁴ Cf. FLORENCE, Hercule. *A Descoberta da Amazônia – Os diários do naturalista Hercule Florence*. Editora Marca d'Água, São Paulo, 1995 e COSTA, Maria de Fátima G. & DIENER, Pablo. *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff*. Estação Liberdade, São Paulo, 1995.

¹⁸⁵ Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Trites Trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996. Tradução de Rosa Freire D'Águilar.

homem+cão+Winchester 405 *versus* onça+árvore. Eram variadas as composições de elementos do tipo natureza-cultura. Agenciamentos maquínicos de antigamente pareciam precários, mas tinham lá seus modos específicos de funcionar. Esses agenciamentos lá proliferavam como mato.

Cuiabá era um ponto da civilização naquele lado Oeste das províncias. Mas tinha lá seus estranhamentos culturais para viajantes de além-mar que ousaram percorrer na contramão os fluxos da Bacia do Prata. Na passagem da Expedição Langsdorff, a cidade tinha não mais que poucas casas assobradadas. E tinham, nos relatos de Florence, quintais. Eram quase-jardins, entremeios de natureza e cultura, para um país que conhecia muito pouco de jardinagem. O que havia nos quintais: laranjeiras, tamarindeiros, bananeiras. Brotavam do acaso. Às vezes do cultivo.

A terra, quando muito generosa, pressupõe uma certa indolência. Na espontaneidade das geografias havia frutos, palmitos, raízes, peixes. O cultivo era do âmbito da falta. E o que havia era abundância. A terra dava também diamantes, ouro e outras pedras preciosas. Diamantes, ariscos que eram, se encontravam nas minas. O ouro dava nas minas, campos, jardins, ruas e casas. Chovia, e crianças tiravam pedrinhas de ouro nas ruas de cascalho. Tiravam-se raízes, e fagulhas douradas vinham como anexo. Aquelas eram expedições científicas, a exigir dissertações. O projeto de Langsdorff era enciclopédico: descrever, classificar e fazer chegar a São Petesburgo tantas amostras quanto possível da flora e fauna do Brasil¹⁸⁶. Mas os relatos eram do âmbito da fábula, como Marco Pólo a descrever espécies de cidades invisíveis.

Entre ouro e mel, desencontros culturais e de sentidos já eram abundantes na região. Na Cuiabá do Século XIX, expedicionários ficaram muito constrangidos com os costumes da população local. Àquela altura dos abandonos geográficos, havia na cidade uma população profundamente mestiça. O choque cultural se deu nos modos como a população local se mostrou “perniciosa, lasciva e licenciosa”.

¹⁸⁶ FLORENCE, Hercule. Obra citada, 1995, p. 98.

Contam os relatos mais pudicos que “até as senhoras” tinham costumes muito livres. Era uma sociedade na qual “a libertinagem era norma”.¹⁸⁷

Segundo narrativas de viajantes, a tal licenciosidade, tão comum em Cuiabá, também foi registrado numa fazenda chamada Jacobina, hoje município de Cáceres. Nessa festa, Hercules Florence, artista que acompanhava a expedição, foi convidado a participar da “dança do batuque”, que hoje pressupõe-se ser samba de roda. Impensável para padrões europeus, aquela era uma festa da qual participavam negros e donos de fazendas.

Aquela foi uma noite do Século XIX, em que o Ocidente chocou-se com a alteridade do Oeste longínquo. Para a tal dança do batuque sobraram adjetivos pejorativos: “abominável, obscena, lasciva, indecente”.¹⁸⁸ O percepto do viajante estrangeiro gravou nas memórias essas qualidades daquele pedaço de terras brasileiras. “Restou-me prestar respeito para com a família que com tanta urbanidade me recebeu não me permite dizer tudo o que esta dança produziu em mim”.¹⁸⁹ Mal sabia o viajante das ambigüidades que marcam os traços da cultura mestiça brasileira que ela parece sustentar já desde séculos atrás.

Esses traços talvez já davam indícios de uma *vibe* que só festas nos dias de hoje souberam agenciar. Não estávamos lá naquela época. Mas o registro, em tom fabuloso do viajante, permite imaginar a cena: corpos dançantes, movimentos com ênfase na rotação da pélvis, requebrados eróticos, som de tambores, contato com deuses e bichos da mata animada, zunido de mosquitos, anúncios de êxtase. Festas de antigamente também tinham fluxos incessantes de linguagens de naturezas variadas. Numa noite dessas, a província riu da civilização.

MAPAS CULTURAIS

Em 2004, a cena *rave* em Cuiabá registra pelo menos dez anos de espaços cartografados no espaço da cidade. As festas já fizeram um mapa noturno.

¹⁸⁷ COSTA, Maria de Fátima, DINER, Pablo & STRAUSS, Dieter. Obra citada, 1995.

¹⁸⁸ Idem, p. 27-28.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 27-28.

Passaram por um casarão antigo no tradicional bairro do Porto, em primórdios em que se juntaram trezentos indivíduos para uma noite que esperava não mais que cem. Folia organizada por grupo de amigos que queria fugir para outro espaço que não fosse o circuito institucionalizado das boates. Deram o nome de Mascarade à festa que teve uma foto recortada de Madonna no *flyer*. Bom começo para um público que debochava do nome do então novo meio de comunicação que começa a circular: o “fráie” (*flyer*). Nativos contemporâneos continuam a satirizar as novidades da civilização, até que incorporaram o panfleto à paisagem de pedra canga. Agora a noite já era carne, pedra e papel.

Houve outras festas, que as memórias tendem a esquecer. Foram realizadas na corrente do movimento de produção audiovisual que também é contemporâneo das *raves* na cidade. O Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá¹⁹⁰, depois de uma década, olha para seu rastro e vê uma cartografia feita de imagens-movimento e movimento de grupelhos-multidões dançantes. O festival nasce nos setores de artes da universidade federal. As *raves* são freqüentadas por universitários e estudantes secundaristas. Os ambientes educacionais e artísticos vão se contaminando, exercendo influências mínimas, por vezes pouco nítidas, um sobre o outro.

Instalações de vídeo já foram montadas em festas na Casa Cuiabana, antigo prédio do patrimônio histórico na região central da cidade, que mantém um grande quintal. Evidenciava-se ali modos de contaminação entre ambientes distintos. Em Cuiabá, o cultivo do quintal equivale à prática da jardinagem. Jardins tinham o dom de aproximar natureza e cultura. É um espaço onde, além do prazer sensorial, há também uma possibilidade de fruição estética e intelectual. Nesse quintal-jardim, onde há uma oscilação entre natureza e artifício, passaram também experimentações para inventar público que fosse de festa ou cinema e vídeo.

Houve aquela outra festa que experimentou importar DJs de São Paulo, que já era indício também da alta circulação que esses profissionais fazem pelo

¹⁹⁰ O Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá chega à 11^a. edição em 2004. São pouco mais de dez anos, tempo em que o fenômeno *rave* se difunde pelo mundo e passa, entre outros lugares, por Mato Grosso.

circuito *rave* no país. Naquela noite, o resultado foi uma leve sensação de estranhamento com a sonoridade do *techno*, acelerado demais para estados normais de consciência acostumados ao *house*. A festa foi realizada num velho galpão onde funcionava uma oficina de automóveis, no bairro Coxipó, saída da cidade para o Sul do país. Por causa do local escolhido, moradores dos arredores, muitos de origem rural, talvez tenham pensado se tratar de uma festa de pagode, forró ou rasqueado. Com roupas fora do “padrão” *rave*, ficavam encostados próximo à entrada, visivelmente intimidados com o ambiente. Depois eram vistos rindo, ainda que discretamente, dos outros personagens com quem dividiam o espaço.

Essas outras gentes eram tribos diversas: clubbers, mauricinhos, punks. A festa era um exercício de tolerância. Aos poucos, as pessoas incorporavam a aceleração do *techno*, que àquela altura da noite já não soava tão estranho. Indivíduos eram multiplicidades que pareciam não se incomodar muito uns com os outros. Depois das 2h, a mistura tornou o público indiscernível. Destacava-se um rapaz punk de perna quebrada que girava incessantemente a muleta em cima de um grande cubo de madeira na lateral da pista. Foi o dia em que uma festa conseguiu reunir ravers, clubbers, punks, mauricinhos, patricinhas, caipiras. São raras as confusões e pouco se tem notícias de brigas em festas *rave*, o que lhes confere ares de uma certa pedagogia das hibridações culturais e valores que elas carregam no mundo todo: paz, amor, unidade e respeito. Dos confins de um galpão num bairro no Coxipó, a festa virou notícia na imprensa paulistana.

Além do circuito de audiovisual, as artes plásticas também testemunharam a passagem da multidão *rave*. Adir Sodré, importante nome da arte contemporânea, pensou com Keith Haring e deu cores a uma festa numa noite dessas. Nomadismos contemporâneos: festas proliferam e v o para outro casarão antigo, daqueles com piscina e quintal com mangueira. A festa leva gera es que habitam casas novas de paredes finas e passear pela velha arquitetura colonial. Descubrem as imensid es de salas, janelas e portas de antigamente, espacialidades outras. Ritornelo: um quintal, obsessão dos trópicos. E   no quintal que uma pequena multidão se diverte com um desfile de moda. No palco ao ar

livre, sob a copa de uma grande mangueira, modelos animam uma paisagem que ganha paralelamente cores intensas em performance de Adir Sodré.

Tecnologias outras, espaços outros. Houve noite em que uma festa pôs em contato música eletrônica com jogos virtuais. Entre um *set* e outro, a proposta naquela festa era acompanhar ao vivo, num telão, a disputa de um torneio de *counter strike*, jogo virtual já bastante popular entre adolescentes, promovido por uma lan house. Estas casas de jogos eletrônicos são versões atualizadas dos fliperamas dos anos 70, onde guerras e batalhas são simuladas *on line*. Elas tornaram-se um grande filão do lazer eletrônico em várias partes do mundo. Multiplicação da espacialidade na era da informática, os espaços *rave* vão sendo inventados na medida das contaminações com as distintas práticas estéticas e culturais na vida contemporânea. E pensar que este diálogo entre festa *rave* e jogos eletrônicos se passou numa velha olaria, à beira do rio Cuiabá, da qual o vestígio mais visível é uma grande chaminé, signo de tempos outros.

Festas são atratores que arrastam gente, às vezes grupelhos, às vezes multidões. É essa dimensão quantitativa que faz também o fenômeno. Faz diferença quando se fala em circulação nas ruas da cidade. Acontece que uma cidade como Cuiabá, com suas tardes quentes e abafadas, tem lá seus dias de Macondo. São aquelas manhãs de domingo em que as ruas parecem desertas e ouvem-se não mais que cantos de pássaros que habitam os quintais remanescentes do centro da cidade. As tardes passam lentas, atormentadas por zumbidos de cigarras – *samplers* pra quê, se cigarras já eram estridências sonoras e repetitivas em abafadas tardes no cerrado brasileiro?

LADO OESTE: CONTEMPORANEIDADES

São muitas as lentidões de um aglomerado urbano – do outro lado do rio fica o município de Várzea Grande – que chega aos 800 mil habitantes, além de outras centenas, milhares talvez, de uma população flutuante que transita entre o norte, o sul e o oeste de Mato Grosso levando gado, soja, madeira, algodão e

trazendo produtos acabados do Sudeste industrializado. Cuiabá é capital de um estado que detém o primeiro lugar nacional na produção de soja, algodão e gado bovino. E também recordista em doenças de país pobre como malária, dengue e hanseníase. Ambiguidades crescem e se espalham nesses entremeios como mato.

No aeroporto internacional, cerca de dez vôos diários conectam a cidade com as principais metrópoles do país. A tecnologia de transportes, como os teóricos da comunicação já pensavam décadas atrás, anulam geografias. Automóveis e aviões também são mídias que levam e trazem informações diárias, em velocidades e transformações vertiginosas. Pelo mesmo aeroporto transitam silenciosos e discretos, a não ser pelas roupas e o sotaque que os denunciam, estrangeiros de várias partes do mundo. O interesse se divide entre passeios turísticos despreocupados e a busca de saberes científicos sobre Pantanal Mato-Grossense, bioma do cerrado, potencial de ecoturismo (outros lugares para executivos estressados nas metrópoles do mundo) e saberes discretos de povos indígenas e povos tradicionais sobre plantas que curam doenças de Primeiro Mundo.

O campo cultural, na década dos 90, viu crescer a produção do setor de audiovisual, tendência que se acentua nos anos 2000 com o Festival de Cinema e Vídeo e o anúncio de execução de documentários, experimentações em curtas-metragens e o primeiro longa-metragem a ser produzido, dirigido e rodado em Cuiabá. As salas de exibição reduzem-se aos espaços comerciais de shopping centers. No Sesc Arsenal, uma sala se destina à exibição dos chamados “filmes de arte”, própria dos circuitos de centros culturais. No quesito TV, não faz muito tempo as imagens geradas e recebidas se resumiam às redes Globo e Bandeirantes. Hoje a TV a cabo sobrepõe-se à televisão aberta. A conexão da cidade já é mais somente com as metrópoles nacionais, mas com o mundo. Pelo menos por este aspecto o processo de globalização parece ser uma linha de fuga para lugares de fronteira limitados demais por estratégias nacionalistas.

Por conta dos abandonos televisivos, proliferavam nos telhados das casas e dos prédios um sem-número de antenas parabólicas. Ambigüidades do

contemporâneo: era o atraso da região enquanto mercado consumidor – as TVs não chegavam ao rincão de Mato Grosso – que dava um certo ar futurista à cidade. Curioso como, apesar desse abandono televisivo, a cidade, localizada no Centro Geodésido da América do Sul, contrai e dispersa, através de imensas antenas instaladas do Inpe (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais), imagens de satélites utilizadas em atividades como geodésia e navegação, telecomunicações, oceanografia, meteorologia e geoprocessamento.

As artes plásticas são um caso à parte. Já estriaram antes o espaço e o imaginário do lado oeste, que garha relevo em telas de artistas que transitam entre a arte *naïf*, lirismos e outros lances mais arriscados no âmbito da arte contemporânea. Ateliês da Universidade Federal e da Fundação Cultural tornaram-se ambientes de contração e dispersão de vários nomes hoje importantes nessa área. São instituições em âmbito federal e estadual que participaram diretamente no movimento de artes plásticas mais importante do Centro-Oeste. A cidade é suporte de arte. Fachadas de prédios foram as primeiras experiências de instalação de artes fora dos ambientes institucionalizados como galerias de arte. Depois migraram para fachadas de empresas e muros. Viadutos ganharam cores para além do cinza do concreto. Nas ruas da cidade, ônibus do sistema de transporte coletivo também se tornaram suporte ambulante do trabalho de vários artistas plásticos. As avenidas tornaram-se desenhos animados quando o automóvel coloca a imagem em movimento.

A dança contemporânea ensaia passos iniciais, mas virtualmente produtivos, trocando influências com leituras da dança-teatro de Pina Bausch, dos mestres do butô e de danças populares brasileiras. O dispositivo cultural, ambientado por novas entidades como o Sesc Arsernal, permitiu até que a dança contaminasse o teatro, que vai incorporando pensamento coreográfico às artes cênicas. O teatro ganha montagens de textos consagrados de clássicos internacionais como Shakeaspeare, nacionais como Maria Clara Machado e de autores locais em fase de experimentações cênicas. As letras insistem a esta altura dos tempos. Entre Manoel de Barros, cuiabano refugiado no Pantanal, e Ricardo Guiherme Dicke, chapadense que mora em Cuiabá e tido como também

como um dos grandes escritores brasileiros vivos, emergem novos autores de contos, romances e poesias.

A produção científica, como acontece na maior parte do país, concentra-se na Universidade Federal. Especificidades locais e regionais – Pantanal Mato-Grossense, cerrado, culturas indígenas etc. – é que deram impulso à produção acadêmica em áreas como biologia, saúde e ambiente, antropologia e educação. Uma política estadual de fomento à pesquisa, criada com participação e apoio da comunidade científica nos anos 1990, atua como complemento ao fomento majoritariamente federal.

As instalações culturais na cidade, como parece ser próprio das cidades brasileiras, não são abundantes. Alguns museus funcionam com maior regularidade: Museu Rondon e Museu de Arte e Cultura Popular, ambos ligados à universidade federal. O Museu de Pedras, particular, recupera a história natural e geológica da região. No bairro do Porto, o Museu do Rio abriga eventos variados e o Aquário Municipal, anexo ao museu, tornou-se uma espécie de simulacro do já agonizante Rio Cuiabá. O Sesc Arsenal, que tem sido o grande animador cultural da cidade, é o espaço responsável pela programação mais intensa em teatro, literatura, artes plásticas, dança contemporânea e música clássica e popular. No âmbito do marketing cultural, empresas de grande porte com escritórios na cidade e prestação de serviços na região patrocinam e apóiam parte da produção cultural.

Tem feito diferença no fluxo de informação na cidade a instalação, no ano 2000, do Centro de Eventos do Pantanal, nas proximidades do Parque Mãe Bonifácia, com acesso pela avenida Perimetral. Com instalações de quase 12 mil metros quadrados construídos, o Centro é considerado um dos mais modernos do país. Desde sua criação, permitiu à cidade ser sede de 368 eventos nacionais e internacionais, recebendo mais de 425 mil pessoas, com média de 13 eventos por mês.

Já em débito com seu crescimento desordenado, a cidade viu aparecerem também nos últimos anos reservas ambientais como os últimos dos simulacros de natureza. Além do Horto Florestal, às margens do Rio Coxipó, foram criadas áreas

de preservação ambiental no perímetro urbano, como o Parque Mãe Bonifácia. São locais onde nos dias de hoje se reinventa faculdades motoras já esquecidas pela civilização do automóvel. A imprensa local informa também a criação de um parque aquático, com ondas artificiais, que deverá ser freqüentado por milhares de pessoas – empreendimento disputado por outras capitais, mas que fez prevalecer o forte calor da região.

Os lazeres do cotidiano também traduzem uma certa ambigüidade de confortos que vai de shopping centers climatizados para simular frescores de países subtropicais – há dois funcionando na cidade e outro em construção – a bares em beiras de calçada onde se toma principalmente cerveja – há duas fábricas instaladas. As noites são invariavelmente movidas a bares e restaurantes. Povos de distintos lugares conferem à cidade uma experiência gastronômica variada. Encontram-se representantes da culinária italiana, chinesa, japonesa, suíça, árabe, francesa, portuguesa, além dos sabores da cozinha nordestina, paulista, mineira, goiana, gaúcha, paraense, entre outras. Certamente inclui-se a culinária cuiabana, à base principalmente de peixe. Aos poucos, os novos cafés e confeitarias vão retomando para os finais de tarde o hábito de se tomar o tradicional chá com bolo – invariavelmente chá mate gelado e bolo de queijo e bolo de arroz.

A cidade ostenta vaidades no quesito vida noturna. As movimentadas noites da Era Disco nos anos 70, quando a cidade não registrava índices de violência preocupantes, contrastavam com as tardes quentes e monótonas. Nos anos 80, quando chegava o tempo da *house music*, a cidade teve grandes casas de vários ambientes que atraíam pessoas das capitais mais próximas e das cidades do interior. Os anos 90 vivenciaram a segmentação de público, na medida em que se evidenciava uma multiplicidade sonora em busca de nichos de mercado – house, techno, axé music, country. Eram multiplicidades demais para ouvidos então acostumados ao predomínio “molar” de uma sonoridade qualquer. Foi a década que viu chegar as primeiras festas em lugares não convencionais e que anos depois se estabeleceriam como *raves*.

LUMINOSIDADES

O Sol pesado que cai sobre os ombros no cerrado era daqueles que faz esgarçar os sentidos. A pele, no calor abafado da cidade, sempre foi uma espécie de tela de fluxos e contra-fluxos de informações. Para cada raio solar, um pelo arrepiado e algumas sensações. Os raios solares vazando a pele tinham como efeitos mais imediatos aquela sensação de estar simultaneamente ali e em outros lugares. Entre corpo e pensamento havia imagens, nítidas até, de savanas africanas, desertos de faorestes, lentidões de Macondos. Estas já eram imagens em fluxos de cinemas, televisões e literaturas que atravessavam o espaço da velha casa no centro da cidade.

Uma ou outra brisa refrescava os quintais e disputava com o Sol o agenciamento das sensibilidades e dos devaneios. A natureza ali era um artifício produtor de sensações. Aquele *estar-só-à-toa* era de um empirismo conector de nossa humanidade com outros estratos do ambiente. Ouviam-se os silêncios das tardes (pássaros promoviam *ruídos* nessa audição), queimavam-se os pés descalços no cimento aquecido (a terra é que era refresco da pele), degustavam-se iguarias dos quintais (frutas-do-conde, caju, mangas, goiabas). O mato tomava conta dos abandonos. Os dias iluminados e abafados tinham desses acontecimentos que irrompiam como linguagem na pele e na consciência.

Especificamente, aquela era uma consciência de que o corpo também tinha essa vocação para ser não-lugar, uma espécie de circuito, vetor de instalação e desinstalação de informações que afirmavam em nós uma certa condição de máquina. Quintais sempre estiveram num entremeio de natureza e jardim. A natureza desse espaço, através dos afetos que encerravam na pele e nos sentidos, já nos davam uma condição ciborgue. Donna Haraway, nos confins da Califórnia, precisava ver. Os dias eram assim, ambigüamente lentos e radiosos.

À tarde, na TV, o *Perdidos no Espaço* esgarçava a imaginação com robôs e adiantava o futuro no presente daquela época. Depois vieram replicantes de *Blade Runner* e andróides de *Exterminador do Futuro*. Nos quintais, robôs eram beija-flores. Até de costas voavam. Funcionavam conectados a bebedouros de água

com açúcar. O hábito era trocar a água todos os dias. A natureza nos domesticava. Os acontecimentos diurnos nos abasteciam de sensações. Os dias nos quintais tinham uma pedagogia da sensibilidade. Na cidade calorenta, o anoitecer tinha daqueles mistérios insondáveis de arrastar pessoas para fora de casa, desde a época em que o aparelho de TV em preto e branco não tinha encantos coloridos de quintais.

A noite, refresco do dia, também era provedora de sensações. As brisas agarravam-se ao corpo. Havia algo de viscoso na escuridão. O lusco-fusco das lâmpadas incandescentes, num tom de luz amarelada, aumentava essa sensação. A escuridão envolve e adere à pele. As bebidas geladas envolvem por dentro. E alimentavam nossa condição de máquina. À noite, a conexão com os outros da espécie humana inventava o *estar-junto-à-toa*. Cada um era sua própria dádiva. As presenças não se pagavam. Foi preciso a experiência do dia para se compreender as subjetividades da noite.

Da janela do prédio se vê casas antigas do Centro Histórico, com seus telhados escurecidos. Ao longe, uma parede de prédios se ergue no horizonte. As mangueiras dos arredores amarelecem o chão com seus frutos que caem e se desperdiçam. Pássaros de várias espécies fazem ruídos diferenciados nesses quintais. Ao longe, um som em alto volume faz um carro virar tagarela para animar a noite num posto de conveniência. A multidão de carros serpenteia pelas avenidas. As luzes amarelas dos postes descansam os olhos. Quando menos se espera, já é outro dia.

ÚLTIMOS PLATÔS

“LÁ”

Antes de concluir, parece-me conveniente fazer um breve relato, pessoal até, mas cercado de empirismos. Talvez sejam compartilháveis. Trata-se de fatos que aconteceram durante a realização da pesquisa de campo. Numa das festas cartografadas, em meio à multidão dançante, encontro-me com um conhecido, estudante universitário. Nas mãos, ele carrega um vidro de lança-perfume. Sem qualquer pudor, despreocupado em esconder se portava ou não algo ilegal, oferece o frasco para que eu aspirasse o líquido, que já estava quase pela metade. Depois do “não, obrigado”, respondi que sequer sabia como proceder, se era para beber ou para cheirar. De olhos arregalados, e de forma didática, ele explicou que era para aspirar, mas pela boca. E fez uma demonstração, colocando o frasco no canto esquerdo da bochecha e aspirando profundamente o conteúdo. Ofereceu-me novamente, como quem reparte um bem de consumo.

O fato fez perceber que o consumo e a oferta de lança-perfume e outra droga qualquer equivalia ao ritual de transmissão de um saber. Certamente, um saber não reconhecido enquanto tal fora daquele ambiente. Entre tantas coisas que se aprende na escola, na faculdade, na família, evidencia-se que um saber misterioso como o consumo de entorpecentes em ambientes mundanos é que também permite a um indivíduo, com base em sua própria experiência de vida, mapear um território. Estudante que agora ensina, inverte funções. A droga ali era também um elemento que permitia a produção de um certo vínculo entre as pessoas.

Perguntei a ele qual era a sensação propiciada pelo consumo de lança-perfume. “Euforia”, respondeu, como quem sugere ser a pergunta algo ingênua. “Euforia”, repetiu. Palavra breve, sem qualquer extensão, mas que resumia bem as sensações experimentadas pelo consumo da droga. Dias depois, em outra conversa, puxando assuntos como que do nada, o mesmo conhecido disse que

andava tenso porque o pai não dava a “mínima” para ele e para a família. São palavras soltas no ar que permitem antever um mundo nebuloso demais para os jovens hoje em dia, e que de fato a contemporaneidade ainda não deu conta de compreender melhor.

Nada, portanto, que pudesse surpreender ao encontrar, em outra festa, em outro lugar, um outro conhecido, também estudante. Era começo de festa, em torno de 1 hora da noite, uma rave numa chácara fora da cidade. Ao me ver, cumprimenta-me com certa parcimônia. A tantas horas da madrugada, em meio à multidão que circula pelo chão de terra batida do local, ele está com a roupa desarrumada e os cabelos despenteados. Fica chupando a manga da própria camiseta já bem amarrotada àquela altura da festa. Anda rápido, mas em linhas tortas. Já quase ao amanhecer, abraçado a uma outra garota, também conhecida, passa em sentido contrário, dando risadas – provavelmente a tal euforia do lança-perfume. Ao me ver novamente, adverte-me para que eu não prosseguisse no outro sentido, para eu “não ir lá”, ainda que não tivesse dito onde era esse “lá”. Perguntei o que tinha “lá”. Respondeu que era “perigoso”, porque “lá” tudo era “muito tridimensional”.

Fato significativo também, porque ilustra aquela idéia de que, na ambiência *rave*, não se busca ilusões, mas visões. Incessantemente buscadas que são, essas visões invariavelmente só podem ser atualizadas no agenciamento de elementos sonoros e químicos, numa produção de subjetividade com outros estratos do ambiente. Daí pensarmos, com esses personagens de festas, que o êxtase buscado se atualiza no consumo de elementos detonadores de novas sensibilidades. Ficamos sabendo também que esse “lá”, um espaço que nunca se sabe exatamente onde fica, é uma visão tridimensional. Mas, para saber onde fica e como é esse “lá”, é preciso entrar na fila e pegar a senha. Se as *raves* já são territórios praticados historicamente, que existem de fato ao modo das heterotopias foucaultianas, continuam existindo muitos outros espaços a serem mapeados, que existem não concretamente, mas em forma de linguagem produzida em forma de delírios e devaneios.

ARTIFÍCIO

Outra história. Ao final de uma *rave*, que não coube ser registrada nestas cartografias, o dia pareceu longo demais, com a festa tendo continuado após as 10h30 da manhã. Salvava-se naquele horário o fato de ser um dia de verão, desses que por ventura amanheceu nublado, com uma brisa forte anunciando chuva sobre o cerrado. No mesmo dia, mas já à noite, marquei encontro com uns amigos num bairro distante. Na volta do bairro, parei numa lanchonete próxima ao ponto de ônibus para me proteger da chuva absurdamente intensa, dessas que caem densas nessa época do ano.

Tento usar, em vão, um telefone público que fica próximo à varanda de um bar, que já tinha fechado as portas. Dois desconhecidos tomam cerveja no calor abafado pela chuva. Diante da chuva pesada, dizem que eu poderia me proteger da chuva na varanda. Um deles afirmou que era peão de fazenda e, vez ou outra, chegou a participar de rodeios. O outro trabalhava numa empresa prestadora de serviços. Chega um terceiro indivíduo de bicicleta. Era o vigia do local, que acende um cigarro e o divide com os outros dois.

Curioso que o vigia fumava escondido, como se tratasse de algo proibido. Ofereceu-me o cigarro, no que recusei, já que tinha parado de fumar aos 13 anos. Entre uma conversa e outra, o vigia sentou-se e tirou do bolso uma diminuta trouxinha de plástico cinza. O ex-peão esmiúça um cigarro e retira a palha. Sobre um papel branco, distribui a palha do cigarro e esparrama pedrinhas igualmente diminutas. Enrola e acende um cigarro. Os três compartilham o cigarro de papel. Oferecem-me novamente. Nova recusa. Pelo mistério, pensei tratar-se de maconha, mas não havia o cheiro forte característico da erva naquele cigarro. Estranhei a despreocupação dos três com o fato de que a maconha invariavelmente faz espalhar o odor característico e pudesse atrair a atenção das pessoas no bar lotado e animado, uns 30 metros ao lado.

Entre uma tragada e outra dos três, sobe um filete de fumaça da ponta do cigarro. De longe, era uma fumaça inodora. Aproximo o nariz e aspiro. O cheiro da fumaça não faz lembrar nada. Num primeiro momento, que talvez já seja na

verdade um segundo momento, aquele do atrito de forçar o pensamento, a tendência foi dizer que as referências pareciam fugir. No lugar do sentido, descortinava-se, quando muito, uma imagem. Nem bem uma imagem, mas uma cor, sem linha, sem forma. Quando sequer havia metáforas para comparar, o cheiro tinha uma cor, uma certa tradução semiótica se insinuava, mas a cor não tinha nome. Talvez uma insinuação de rosa. Mas não era o rosa de uma flor ou de uma pele rosada. Era como se aquele rosa fosse artificial impregnasse as entranhas do corpo.

Do nariz para a garganta, uma certa sensação de gosto plástico do rosa-artifício. Dias depois, ainda sem me dar conta da experiência, mas na medida em que o pensamento força um mapa mínimo dos sentidos, ponderei que aquele tom de cor não era mesmo facilmente nomeável ou adjetivável, e que as referências, ainda dias depois, continuavam vagas. Daí intuir que a potência da droga está exatamente em não ser provida nem ser provedora de sentido. Sua potência, talvez, seja a de desinstalar o pensamento e abrir caminhos, estes sim sabidamente abissais, para outras regiões da consciência.

Naquela noite, o ato de embrulhar pedrinhas em papeizinhos se repetiu mais uma vez. Os dois fumavam com alguma pressa, para aproveitar ao máximo o último toco do cigarro, já queimando as pontas dos dedos. O vigia, que tinha ido circular pelo local, retornou e sacou do bolso outra trouxinha diminuta, mas esqueceu o papel do cigarro. Foi buscar. Havia uma certa compulsão pela repetição. É como se o desejo não tivesse fim. O que se apresentou como prestador de serviços disse algo assim como quem justificava um certo constrangimento, mas sem culpa: “Olha, a gente sabe que isto aqui é uma droga. Mas aqui ninguém é ladrão ou bandido. Aqui, todos somos trabalhadores. O único problema é que isto aqui (apontando para o cigarro com as pedrinhas) vicia”.

Do ex-peão fica-se sabendo que pedrinhas daquelas não raro são consumidas em rodeios. São estimulantes para desfazer medos em aventuras de caubóis sobre lombos de enfurecidos touros de quase uma tonelada. Por vezes, a subjetividade homem-animal começa antes na conexão homem-artifício da droga. Uma coisa tinha a ver com a outra.

Curioso dessa história foi constatar que o consumo e a venda de drogas não têm rosto e torna-se tão indefinível quanto uma cor que se insinua sem nome, sem adjetivo, sem forma. Daí pensarmos o quanto parecem ingênuos, de má-fé até, o investimento e a insistência que se tem em certas campanhas de comunicação contra drogas ou opiniões jornalísticas que incidem sobre uma estereotipada figura de traficantes e consumidores. Quem consome drogas? Ao que se percebe, pessoas comuns e seus atributos sociais: trabalhadores, brasileiros, cidadãos. Em geral, o que se combate é uma abstração. É como se apontassem para um “lá” que não se define por estar simultaneamente em toda parte e em lugar algum. É como um dispositivo que contrai linguagens discretamente e as dispersa de maneira nem tanto.

ANIMAÇÃO DO MUNDO-MÁQUINA

*“As estrelas são seres-máquinas
que a cosmogênese fez florescer aos bilhões.
São máquinas-motores de fogo e em fogo”.*

(Edgar Morin, O Método – A natureza da natureza)

Pelo menos 200 bilhões de estrelas “flutuam” no espaço da Via Láctea, a galáxia em que se encontra, suspenso no infinito, o planeta Terra. De forma espiral, esta galáxia tem três componentes: núcleo, disco e halo - cada qual com diferentes concentrações de estrelas e matéria interestelar. A Via Láctea tem cerca de 100 mil anos-luz de diâmetro e espessura de 16 mil anos-luz (um ano-luz equivale à distância percorrida pela luz em um ano). Nesta escala, o Sistema Solar, se considerado até o planeta Plutão, tem apenas 12 horas-luz de diâmetro. Apesar de matematizada, isto é, traduzida em termos científicos, esta é uma escala que começa a fugir da imaginação humana, acostumada à finitude espacial dos fenômenos terrestres.

As imagens da Via Láctea, registradas com auxílio dos mais potentes instrumentos telescópicos, mostram uma figura, vista “de cima ou de baixo”, que se parece com um polvo e seus tentáculos. Essa imagem se retorce a partir de seu centro, uma espécie de eixo imaginário, pois ela gira em torno de si mesma, como que desenhando, na imensidão do universo, seus quatro gigantescos braços: Órion, Cruzeiro-Centauro, Perseu e Sagitário. O Sol, que faz uma volta completa ao redor do centro da galáxia a cada 200 milhões de anos, fica no braço de Órion.

O Sol é uma estrela amarela de médio porte. Tem cerca de 5 bilhões de anos. Deve continuar brilhando pelo mesmo tempo até se tornar uma estrela gigante, perder as camadas externas, transformar-se numa Anã Branca e resfriar-se lentamente. A luz do Sol leva 8 minutos para atingir a Terra. A luz da segunda

estrela mais próxima da Terra, a Próxima de Centauro, leva três anos e quatro meses. A unidade usada para medir distâncias nessa escala é o US (Unidade Astronômica). Cada US é igual à distância média entre a Terra e o Sol, que tem aproximadamente 150 milhões de km.

Uma, e apenas uma entre milhões e milhões de estrelas, o Sol tem a singularidade de promover uma relação de proximidade com a Terra. É o Sol, no repetitivo e longo jogo de aparição e desaparecimento, que designa os fenômenos do dia e da noite. A noite é algo assim: o Sol tem que alternar a intensidade de sua presença luminosa para que a noite se atualize no firmamento com todo o seu imaginário estelar de muitas outras luzes.

O retorno diário e repetitivo do Sol talvez não seja apenas o retorno do mesmo, como lei da natureza, porque cada anoitecer sempre reserva uma abertura para novas atualizações do imaginário: outras luzes de outros sóis ou outros olhares para o mesmo Sol. Pelo olhar de diversas civilizações, a noite sempre foi um objeto de cartografias. Sem uma cronologia e uma origem precisas, mapas celestes já eram feitos na Antiguidade pelos persas, gregos e árabes para fins de controle de navegação, pastoreio e agricultura. A partir de pontos brilhantes no firmamento, os homens traçaram linhas para fazer conexões imaginárias entre as estrelas, e fizeram desenhos no firmamento. Para os muitos pontos havia também muitas linhas passando entre eles.

Por que conectar certas estrelas e não outras para formar constelações? Talvez porque a objetividade do mundo externo, em especial neste caso a abóbada celeste, fosse, desde os mais remotos tempos, não mais do que uma herança para a humanidade esgarçar num “fazimento” demiúrgico, um pano de fundo midiático para o registro das distintas faculdades da razão e da imaginação humanas. Conectar certas estrelas, e não outras, porque o infinito só pode ser capturado num recorte e experiência do finito. A finitude é presumida pelo atravessamento da subjetividade humana pela objetividade do mundo.

“Desde os primórdios da pré-história, o homem fita a confusão do céu noturno e conjectura sobre as misteriosas configurações que aí divisa. Antes de ser inventada a escrita, já dava nome aos corpos celestes. Antes de conceber

sistemas éticos, já adorava as imagens do Sol e da Lua. Antes de inventar ampulhetas e clepsidras¹⁹¹, seguia os movimentos dos corpos celestes, contando os dias, meses e estações do ano. Para o nômade e o marinheiro, as estrelas do céu eram faróis a indicar o caminho. Para o agricultor e o pastor, as fases da Lua e a jornada atual do Sol narravam as épocas do plantio e das chuvas. A astronomia primitiva foi uma atividade eminentemente prática, antes que a causa pela qual foi exercida merecesse o nome de ciência”.

O discurso científico foi o modo de produção de sentido com o qual se buscou objetivar o Universo. Havia uma época em que se imaginava que o Sol girava em torno da Terra. Na Renascença, Galileu Galilei (1564-1642), reforçando as idéias de Nicolau Copérnico (1473-1543), ousou também pensar “errado”, fez deslizar o sentido, e afirmou que a Terra é que girava em torno do Sol. “Mas ela se move...”, ironizou Galileu nessa frase que ficou famosa, referindo-se ao movimento da Terra. Em movimento, o Universo já tinha sua própria animação. Mais que mecânica, a noite dava evidências de ser maquinica, porque já dava evidências de seus aspectos fabulosos que eram nada mais que intervenções da carne humana no traçado dos astros. A noite tinha, por assim dizer uma alma. A noite, temporalidade em que os corpos celestes se dão a ver, já era subjetiva.

Inventar figuras e linhas – ou descobri-las e fazê-las transbordar – entre as estrelas foi o modo como a fabulação humana deu uma outra versão animada aos céus. Aos olhos humanos, constelações, ainda que pareçam imóveis, sugerem imagens que se movem na imensidão da Via Láctea e atualizam a imaginação de distintas civilizações que inventaram “desenhos animados” no firmamento. A imaginação, faculdade tão secundária no sistema filosófico de René Descartes, também se move com o Universo. A ciência, através da astronomia, bem que tentou dar uma função para os corpos celestes e uma objetividade para a noite. Paradoxalmente, é justamente essa lida objetiva com o firmamento, esse esgarçamento do imaginário astronômico, que vai promover uma zona confusa entre o discurso científico e o discurso mítico.

¹⁹¹ Relógio de água.

Entre a astronomia e a astrologia há uma zona cinza e indistinta entre a razão, a imaginação e a vontade dando deixas do quanto a noite, em suas muitas possibilidades de fuga, tem de subjetividade. Diferentes naturezas agenciam condições de uma noite-máquina. Assim, pela cartografia realizada por civilizações de outras épocas, foram criadas figuras a que se designou de constelações e que hoje são imagens que fazem parte do imaginário humano já desde tempos remotos. Nem sempre a imagem de uma constelação se liga iconograficamente ao nome - indício de que o significante/referente só tem sentido na mediação entre uma realidade e uma dada consciência.

Em outras palavras, isto quer dizer que o sentido, socialmente compartilhado, está sempre em processo. O sentido também está sempre em fuga. Nomear é uma forma de capturar e povoar o espaço. A constelação de Ursa Maior, por exemplo, já teve vários nomes ao longo de milênios, segundo o que aquele grupo de estrelas parecia a distintos povos espalhados pela Terra. “Para os árabes, era uma caravana no horizonte; para os romanos, bois de atrelagem; para os índios da América do Norte, uma concha; e, para os povos da América Central, uma pessoa de uma perna só”.

Outros seres fabulosos – híbridos de pensamento mítico e científico – depois de habitar a imaginação humana passaram a habitar também os céus nos hemisférios Norte e Sul: Ursa Menor, Cão Maior e Cão Menor, Cães de Caça, Lobo, Escorpião, Ave-do-Paraíso, Baleia, Corvo são algumas outras denominações estelares criadas como “obras abertas” nesta cartografia do infinito. Para “ver” uma constelação, cada indivíduo que “olha” para o céu, a olho nu ou com auxílio de ferramentas tecnológicas, tem que imaginar as linhas que conectam as estrelas. Fênix, Centauro, Capricórnio, Sagitário, Hidra Macho e Hidra Fêmea, Peixe Austral, Pégaso também são algumas outras constelações desenhadas nos céus: os nomes são indicadores de um imaginário mítico atravessando a designação das criaturas que passaram a povoar o espaço celestial.

Houve também olhos que enxergaram o Cruzeiro do Sul e as Três Marias (esta se conecta com outras estrelas para formar o Cinturão de Órion,

considerada uma das mais belas constelações vistas da Terra). Onde cabe um “etecetera”, cabem muitos outros milhões de corpos celestes não nomeados e muitos sequer vistos a olho nu ou não. Mas que eles existem, existem.

Os corpos celestes nunca estão isolados. Eles estão sempre *entre*. Entre eles mesmos. *Intermezzo* uns dos outros. Já havia, nos primórdios da criação do mundo, seja ela dada pela explicação científica ou divina, uma idéia de rizoma que Gilles Deleuze e Félix Guattari construíram entre eles mesmos como conceito filosófico em *Mil Platôs*. Estrelas são pontos. E entre elas há linhas. No traçado das linhas se vislumbra as figuras das constelações.

O firmamento, ao virar um mapa celestial, já funcionava como um pano de fundo interativo para a inscrição da subjetividade humana. Talvez o firmamento tenha sido uma das primeiras mídias, e o homem tenha sido criado para exercitar suas faculdades nos interstícios desse espaço infinito. As imagens através do espelho, nas ficções de Lewis Carroll, talvez ilustrem bem a idéia de interatividade fabulosa que há na relação entre a humanidade e o firmamento como uma tela de imersão. O que equivale a dizer que o firmamento não é extensão do corpo, mas que o firmamento “é” corpo – condição que permite constituir um novo imaginário.

Vista da Terra, a abóbada celeste podia até ser pensada como parte visível e extensa do infinito. A Terra, se vista de qualquer outro ponto do espaço, é apenas um ponto na imensidão da Via Láctea. Drama das dimensões, a Via Láctea também é apenas uma entre as milhões de galáxias existentes no Universo. Pelas últimas estimativas, segundo Linneu Hoffman, existem cerca de 10 bilhões de “ilhas do Universo”, como são chamadas as galáxias, cada uma contendo de 1 bilhão a 1 trilhão de estrelas, poeira e gás. O número de galáxias visíveis nos maiores telescópios é de 75 milhões a 100 milhões.

Qualquer semelhança com a atomizada sociedade de massas, na qual se inserem milhões e milhões de indivíduos igualmente dispersos nas sociedades contemporâneas, não será mera coincidência. Dispersos geograficamente talvez, mas alinhados e conectados provavelmente pela mundialização da cultura via televisão e sistemas de audiovisuais como a Internet. O planeta Terra, nessa escala de dimensões inimagináveis, é um ponto que também está *entre*. E é a

qualidade inimaginável das grandes escalas que dá aos céus um aspecto tão científico quanto mítico. Qualquer olhar que se lance para o firmamento já é princípio de conexão de um indivíduo com uma idéia de espaço que não é uma realidade exterior à sua consciência, mas é a realidade na qual sua própria consciência está imersa.

Marshall McLuhan, canadense estudioso do campo da Comunicação, proclamou o conhecido princípio comunicacional “o meio é a mensagem”. Pelo menos no caso das cartografias celestiais, esse princípio já era válido, ainda que de forma implícita, para os povos que fizeram dos céus uma mídia e uma extensão de seu imaginário terrestre. Na época das grandes navegações marítimas, quando se descobriram as Américas e outras geografias terrestres, exploradores sob o céu midiático lutavam contra ambientes desconhecidos e elementos em fúria: os mares, os ventos e outras intempéries da natureza. Como diz Sylvie Vauclair sobre os antigos navegadores dos mares: “Tudo, em torno deles, era estranho e, a princípio, hostil... salvo o céu. Todas as noites reencontravam as mesmas estrelas, fiéis e familiares, reconfortantes. Um porto seguro, quando tudo o mais ao seu redor representava o perigo, seu único laço com o mundo de onde vinham, com suas raízes”.

Estrelas fiéis e familiares, talvez sim, como o canto do pássaro que agencia um território. A idéia de que há um porto seguro só se for na temporalidade na qual os humanos ancoram a idéia de tempo absurdamente finita dos anos, meses, dias e horas. Busca-se uma explicação mínima para um entendimento despedaçado. O Universo, como já se sabe, está em movimento. Vistas da Terra, pelo menos algumas constelações deverão ocupar outras posições ou sumir das atuais cartografias celestes. Dentro do Universo, o Sol faz seu próprio trânsito, emergindo, para os organismos vivos aqui na Terra, do Leste e se pondo a Oeste. O movimento do Sol é que de(sign)a o fenômeno do dia e da noite. E, assim como o Sol, as demais estrelas também se movem, e não necessariamente na mesma direção.

“Daqui a cem mil anos”, lembra David Bergamini, “a configuração da Grande Ursa, vista da Terra, terá desaparecido. A Grande Ursa tem sete estrelas.

As cinco do meio caminham bem unidas e caminham aproximadamente na mesma direção e com a mesma velocidade. As estrelas isoladas dos extremos, entretanto, estão mais próximas da Terra e parecem se deslocar muito mais rapidamente”. Os corpos celestes se movem. As figuras imaginárias que habitam os céus um dia vão se dissipar. As estrelas traçam linhas, se afastam em direções e velocidades por vezes distintas. Na longa duração do tempo que não é este nosso, humanamente pensável e finito, as estruturas imaginárias das constelações se dissipam, num movimento lento aos olhos humanos, mas veloz se considerada a imensidão do Universo. Modos de matilha também são próprios de constelações.

Os corpos celestes são algo que se romeia, mas simultaneamente algo que mal se captura pelo método da observação ou do simples olhar poético-leigo-ingênuo. Quando se pensa que o objeto astronômico está imóvel, ele se move num processo constante de fuga. Apesar de todo o esforço da ciência, através da construção de um discurso lógico e matematicamente fundamentado, o Universo não é facilmente objetivável e representável. A sociedade de massas, que também se move e transborda a cada dia na sua forma mais visível que é a multidão, e que é nosso parâmetro humano aqui “embaixo”, de modo semelhante também não é facilmente representável pelas Ciências Sociais. Enquanto dezenas de estrelas são arquivadas na memória da astronomia e classificadas no arquivo do discurso científico, milhões delas, ao modo de uma “maioria silenciosa”, permanecem mudas e indiferentes à maioria silenciosa de humanos aqui em baixo.

Cartografar os céus, identificar estrelas e inventar constelações talvez tenham sido dos mais antigos modos de o homem se fazer presente num mundo que só aparentemente é estático. Intrigante, lembra ainda David Bergamini, é que na abóbada giratória do céu os pontinhos de estrelas estão perceptivelmente fixos em seus lugares – exceto cinco “viajantes erráticos” que são os planetas visíveis Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno. E eis aqui um paradoxo para dizer que algo objetivo pode ser simultaneamente subjetivo: as estrelas fiéis, familiares e reconfortantes - como dizia acima Sylvie Vauclair – são as mesmas que viajam

pelo espaço, ainda que em sua espacialidade e temporalidade próprias pareçam aos olhos e à consciência humanos tão imóveis e tenham servido de “porto seguro” aos navegantes e nômades que transversalizam as geografias terrestres.

Os corpos celestes, em especial os planetas, fazem rotações nos eixos imaginários do Sistema Solar, ou seja, eles vão e voltam. Mas as próprias galáxias vagam na imensidão do Universo, que até hoje a ciência não sabe afirmar com certeza se finito ou infinito. O Universo, no qual viajamos de carona, talvez tenha uma natureza nômade. Já se disse uma vez do filósofo Gilles Deleuze que, sem quase nunca ter saído da França para lecionar ou dar conferências, era nômade justamente por ficar parado. O movimento alheio é que fazia dele um verdadeiro nômade. Assim, ao se adotar esse ponto de vista sobre Deleuze como nômade que não se move, nem era preciso que a humanidade se movesse pelos cantos da Terra e nem que cada indivíduo ou multidões se movessem pelas ruas das cidades. Bastava, em silêncio, ouvir estrelas no meio do mato ou numa pracinha mal iluminada de uma vila que já nos movíamos pelo Universo com a Terra e com a Via Láctea. É por habitar a Terra e o Universo, plenos de movimento, que a humanidade talvez tenha também uma natureza nômade. A noite, com o jogo de aparição e desaparecimento do Sol errante, talvez seja uma extensão do dia.

Lembrando os nomes das constelações, é possível pensar que devires-animais habitam os céus noturnos e arrastam milhões de indivíduos em todo o planeta para incursões misteriosas pelas noites nas metrópoles e – como não? – nas cidades médias, nas vilas e nos arraiais e províncias. E os mistérios da noite atravessam os indivíduos, as multidões, as matilhas, que também têm muitos mistérios e artifícios para contar de suas próprias noites. A noite que se observa como fenômeno natural se abre como um grande cenário sobre a idéia de noite cultural que os homens vão construindo no dia a dia em qualquer cidade do planeta. Acima dos notívagos, os corpos celestes, tal qual uma maioria silenciosa, continuam capturáveis pela nomeação de constelações e corpos celestes.

Mas o Universo, essa massa infindável de corpos celestes, permanece arredo e bem pouco nomeável e capturável como objeto de contemplação. Aqui em baixo, na Terra, a maioria silenciosa das massas humanas também continua

não nomeável e bem pouco capturável pelas Ciências Humanas e Sociais, como pressupõe o sociólogo francês Jean Baudrillard. Assim é que se vislumbra os habitantes e personagens das noites nas cidades do mundo: uma massa de indivíduos que, para ser capturável de modo “científico”, só sendo nomeada por identidades que se estruturam, ainda que numa efemeridade de tempo. A nomeação de tantas identidades, na verdade, é uma autonomeação, porque nesse princípio de inventar identidades são os indivíduos que, em busca da sociabilidade de conformações pouco nítidas, se reúnem no que se passou a chamar, entre outros nomes, de tribos, de matilhas.

Na contemporaneidade, este é o outro nome da multidão, que um dia já foi considerada o modo visível e nomeável da sociedade de massas. Tribos urbanas e matilhas nada mais são que reinvenção da vida em pequenos grupos, própria da vida primitiva, rural ou de cidade pequena, que se perdeu no hoje difuso universo cotidiano das cidades. A vida contemporânea, desde sua implosão ainda na Era Moderna, tem sido por excelência o universo das massas e cujo sintoma principal é a aparição da multidão como fenômeno visual e quantitativo.

Inventar tribos, multidões, matilhas, agregar-se a uma delas ou atravessá-las sem maiores compromissos de permanência, tem sido um modo de o indivíduo fugir da amorfa e indiferenciada sociedade de massas. Mas isso já nem tanto pela invenção daquilo que se convencionou chamar superficialmente de “público”, idéia que tem sido o grande revés da massa social.

No campo das Ciências Sociais aplicadas, da qual as relações públicas são um exemplo próximo, se diz que “público” – para bem além da idéia de público como audiência de um programa de auditório, por exemplo – é um agrupamento social movido pela racionalidade das discussões e que, pelo menos em hipótese, indica a existência de um sujeito cartesiano, iluminista, que consegue colocar em prática um diálogo ao modo platônico, em que a dialética é uma produtora de verdades.

A hipótese que fez transbordar este trabalho é a de que a subjetividade que se percebe na vida noturna vai bem além de um processo iluminista, cartesiano e primordialmente racional. Talvez o seja, disso não se duvida. Mas a mesma

subjetividade que se embrenha no mecanicismo da divisão social do trabalho, e que só realiza essa façanha porque cumpre um papel social e profissional que a maquinaria social lhe demanda, é a mesma que fabula outras existências e inventa territórios como se a realidade ali dada não fosse suficiente para permitir um ir além de sua tão tediosa e triste finitude. É que máquina do trabalho, não raro, tende a ser apenas mecânica, e não necessariamente maquínica, que implica numa outra dimensão da existência. E é essa outra dimensão que se encontra em noites-máquinas.

Fabular a vida, inventar suplementos diários para sua existência, é agenciar saberes e produzir novas relações de poder. Quem fabula o cotidiano, atravessa identidades. Nomadiza seu próprio eu. Rearranja situações. Vira linha em processo. Torna-se algo que também mal se captura. E mal se captura porque a multidão que vagueia por outros espaços esgarça fronteiras, simula jogos de guerra, inventa modos de fuga. As fugas pressupõem novas relações entre corpo e ambiente. Nessas afecções mútuas, o corpo vira máquina.

Em qualquer cidade hoje em dia, estrelas contemporâneas são lâmpadas. Neons e lasers também são corpos celestes que iluminam as ruas por onde passam os viajantes noturnos. Noite é algo que se faz e se reinventa todo dia. A multidão – no trânsito que pratica pelos lugares noturnos – produz e é produzida pelo que se chama de ambiência. Festas *rave*, como ambiências produzidas por dispositivos de linguagens variadas, tornam-se um acesso para capturar um pouco daquilo a que se chama de contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

ADORNO, Theodor. *Textos Escolhidos*. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1996.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985.

ALEKAN, Henri. *Des lumières et des ombres*. Editions du Collectionneur, Paris, 1996.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de & TRACY, Kátia Maria de Almeida. *Noites nômades – Espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas*. Rocco, Rio de Janeiro, 2003.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papirus Editora, Campinas, 1994.

ALLIEZ, Eric. *A assinatura do mundo – O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Editora 34, Rio de Janeiro, 1994. Tradução de Maria Helena Rouanet e Bluma Villar.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Martins Fontes, São Paulo, 1990.

_____. *A poética do espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 2000. Tradução de Antônio de Pádua Danesi.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas - O fim do social e o surgimento das massas*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1994. Tradução de Suely Bastos.

_____. *Simulacros e simulação*. Relógio d'Água, Lisboa, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Paulus, São Paulo, 1997. Tradução de João Rezende Costa.

_____. *Modernidade e ambivalência*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999. Tradução de Marcus Penchel.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003. Tradução de Myriam Ávila, Eiana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo (Obras Escolhidas 3)*. Editora Brasiliense, 3ª edição, São Paulo, 1994.

_____. *Magia e técnica, arte e política. (Obras Escolhidas 1)*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1994. Tradução de Sergio Paulo Rouanet.

BERGAMINI, David & Redatores de *Life*. *O Universo*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1972.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. Companhia das Letras, São Paulo. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti.

BONELLO, Yves-Henri. *La Ville*. Presse Universitaire de France, Paris, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Editora Vozes, Petrópolis, 1997.

_____. *Razões práticas – Sobre a Teoria da Ação*. Papirus Editorial, Campinas, 1996. Tradução Mariza Correa.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A Casa subjetiva – Matérias, afectos e espaços domésticos*. Editora Perspectiva/Secretaria de Estado de Cultura de Mato Grosso, São Paulo/Cuiabá, 2000.

BURGESS, Ernest W. & BOGUE, Donald J. (editores). *Contributions to urban sociology*. The University of Chicago Press, Chicago/London, 1964.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990. Tradução de Diogo Mainardi.

CANCLINI, Nestor. *Consumidores e Cidadãos - Conflitos multiculturais da Globalização*. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Edusp, São Paulo, 1998. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos - Uma exploração das hibridações culturais*. Studio Nobel, 1996.

CAREY, James. *Communication as culture - Essays on media and society*. Routledge, New York/London, 1992.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Editora da Unicamp, Campinas, 1997. Tradução de Álvaro Cabral.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede, a Era da Informação: Economia, sociedade e cultura*. Paz e Terra, São Paulo, 2000. Tradução de Roneide Venâncio Majés.

CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Vozes, Petrópolis, 1994. Tradução de Ephraim Ferreira Alves.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Editora Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

COSTA, Maria de Fátima G. & DIENER, Pablo. *O Brasil de hoje no espelho do Século XIX – Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff*. Estação Liberdade, São Paulo, 1995.

DeFLEUR, Melvin & BALL-ROKEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Editora 34, São Paulo, 1996. Tradução de Peter Pál Pelbart.

_____. *Espinosa: Filosofia prática*. Editorial Escuta, São Paulo, 2002. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins.

_____. *Foucault*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1988. Claudia Sant'Anna Martins.

_____. *Lógica do sentido*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.

_____. *Nietzsche*. Edições 70, Lisboa, s/d. Tradução de Alberto de Campos.

_____. *O mistério de Ariana*. Vega, Lisboa, 1996. Tradução de Edmundo Cordeiro.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Escuta, São Paulo, 1998. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Editora 34, São Paulo, 1995. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célio Pinto Costa.

_____. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Editora 34, São Paulo, 1997. Tradução de Sueli Rolnik.

_____. *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Editora 34, São Paulo, 1997. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa.

DEPUTTER, Mark. *Práticas de Interculturalismo*. Danças na Cidade, Lisboa, sem data.

DETTIENE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1988. Tradução de Carmen Cavalcanti.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Edições Antares/INL, Brasília e Rio de Janeiro, 1982.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

_____. *A imaginação simbólica*. Perspectivas do Homem/Edições 70, Lisboa, 1995.

_____. *O imaginário - Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Difel, Rio de Janeiro, 1999.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998. Tradução de Elizabeth Barbosa.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Editora Perspectiva, 5ª edição, São Paulo, 1998.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador – Formação do Estado e civilização*, vol. 2. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993. Tradução de Ruy Jungmann.

ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.). *Dossier Deleuze*. Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991.

FARIELLO, Francesco. *La arquitetura de los jardines – De la Antigüedad al siglo XX*. Marea & Celeste, Madrid, 2002. Tradução de Jorge Sainz.

FEATHERSTONE, Mike (coord.). *Cultura Global – Nacionalismo, globalização e modernidade*. Vozes, Petrópolis, 1994, pp. 251-266. Tradução de Atílio Bunetta.

FERRIS, Timothy. *O despertar na Via Láctea - Uma História da Astronomia*. Editora Campus, Rio de Janeiro, 1990. Tradução de Waltensir Dutra.

FLORENCE, Hercule. *A descoberta da Amazônia – Os diários do naturalista Hercule Florence*. Editora Marca d'Água, São Paulo, 1995.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: *Dits & Écrits (1954-1988)*, Vol. IV (1980-1988). Éditions Gallimard, Paris, 1994, pp. 752-762. Éditions établie sus la directions de Daniel Defert e Fraçois Ewald e collaboration de Jacques Lagrange.

_____. *História da sexualidade 1 - A vontade de saber*. Graal, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. Graal, Rio de Janeiro, 2001. Tradução de

_____. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Andrea Daher.

_____. *Vigiar e punir - História da violência nas prisões*. Editora Vozes, Petrópolis, 1999. 21ª. edição. Tradução de Raquel Ramalhete.

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

_____. *O saber local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

GELLNER, Ernest. *Condições da liberdade - A sociedade civil e seus rivais*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996. Tradução de Lucy Magalhães.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Editora Unesp, São Paulo, 1991.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1987.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio d'Água, Lisboa, 1997.

GOFFMAN, Ervin. *Estigma - Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Editora Guanabara, Rio de Janeiro, s/d. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.

GUATTARI, Felix. *Caosmose – Um novo paradigma estético*. Editora 34, Rio de Janeiro, 1992. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão.

_____. *As três ecologias*. Papirus Editora, Campinas, 1995. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt e revisão de Sueli Rolnik.

_____. *O inconsciente maquínico – Ensaio de esquizoanálise*. Papirus, Campinas, 1998. Tradução de Constança Marcondes César e Lucy Moreira César.

_____. *Revolução molecular: Pulsões políticas do desejo*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1981. Tradução de Suely Belinha Rolnik.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica - Cartografias do desejo*. Editora Vozes, 4ª edição, Petrópolis, 1996.

HADEN-GUEST, Anthony. *The last party – Studio 54, Disco and the culture of the night*. William Morrow Company, New York, 1997.

HARDT, Michel & NEGRI, Antonio. *Império*. Editora Record, Rio de Janeiro e São Paulo, 2002. Tradução de Berilo Vargas.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Edições Loyola, São Paulo, 1992. 7ª. edição. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

HEBDIDGE, Dick. *Subculture - The meaning of style*. Methuen, London/New York, 1979.

HELLER, Agnes & FEHER, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998. Tradução de Marcos Santarrita.

HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. Studio Nobel, São Paulo, 1993.

HUNTINGTON, Samuel P. *O Choque de civilizações e a recomposição da Ordem Mundial*. Objetiva, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de M. H. C. Côrtes.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. Editora Ática, São Paulo, 1996. Tradução de Maria Elisa Cevalco.

JOHNSON, Richard; ESCOTESGUY, Ana Carolina & SCHULMAN, Norma. *O que é, afinal, estudos culturais?*. Autêntica, Belo Horizonte, 1999.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface – Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

KERÉNYI, Carl. *Dionísio: Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Odysseus, São Paulo, 2002. Tradução de Ordep Trindade Gerra.

LAZARATTO, Maurizio & NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial – Formas de vida e produção de subjetividade*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2001. Tradução de Mônica Jesus.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996. Tradução de Rosa Freire D'Aguilar.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Editora 34, São Paulo, 1999. Tradução Carlos Irineu da Costa.

_____. *O que é o virtual?*. Editora 34, São Paulo, 1996. 1ª. edição. Tradução de Paulo Neves.

_____. LOSANO, Mario G. *História de autômatos – Da Grécia à Belle Époque*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992. Tradução de Bernardo Joffily.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*, 3ª edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: A tribalização do mundo*. Sulina, Porto Alegre, 1997.

_____. *De la orgía - Una aproximación sociológica*. Editorial Ariel, Barcelona, 1996.

_____. *Elogio da razão sensível*. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.

_____. *O tempo das tribos - O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Editora Forense Universitária, 2ª edição, Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Sobre o nomadismo - Vagabundagens pós-modernas*. Editora Record, Rio de Janeiro-São Paulo, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental – Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. Abril Cultural, São Paulo, 1976. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Vol. 1, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Eros e civilização - Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Guanabara/Koogan, 8ª edição.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

MATTÉI, Jean-François. *A barbarie interior – Ensaio sobre o i-mundo moderno*. Editora Unesp, São Paulo, 2002. Tradução de Isabel Maria Loureiro.

MATTELARD, Armand & MATTELARD, Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. Edições Loyola, São Paulo, 1999. Tradução de Luiz Paulo Rouanet.

MORIN, Edgard. *Ciência com consciência*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1996.

_____. *O método I – A natureza da natureza*. Publicações Europa-América, Mem Martins/Portugal, s/d. Tradução de Maria Gabriela de Bragança.

MOURÃO, Rogério de Freitas. *Atlas Celeste*. Editora Vozes, Petrópolis, 1981.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. DP&A Editora, Rio de Janeiro, 2003. Tradução de Alba Olmi.

_____. *Exílio (seguido de Valor e Afeto)*. Editora Iluminuras, São Paulo, 2001. Tradução de Renata Cordeiro.

NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da transdisciplinaridade*. Triom, 1ª edição, São Paulo, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998. Tradução de Mário da Silva.

_____. *O livro do filósofo*. Centauro, São Paulo, 2001. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias.

NUSSENZVEIG, Moysés; CARNEIRO, Fernando Carneiro & ROSA, Luiz Pinguelli. *300 Anos dos “Principia” de Newton*. Coppe/Dazibao, Rio de Janeiro, 1989.

OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis – Sensibilidades culturais contemporâneas*. Studio Nobel, São Paulo, 1998. Tradução de Isa Maria Lando.

ORTEGA y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. Martins Fontes, São Paulo, 1987. 1ª. edição. Tradução de Marylene Pinto Michael.

O’ SULLIVAN, Tim ; HARTLEY, John; SAUNDERS, Danny; MONTGOMERY, Martin & FISKE, John. *Conceptos Clave en Comunicación y Estudios Culturales*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1997.

PAVLOV, Ivan. *Reflexos condicionados, inibição e outros textos*. Edições Mandacaru, São Paulo, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1990. Tradução de José Teixeira de Coelho Neto.

POLHEMUS, Ted. *Street Style - From sidewalk to catwalk*. Thames and Hudson, London, 1997.

POLISTCHUK, Ilana & TRINTA, Aluizio. *Teorias da comunicação – O pensamento e a prática da Comunicação Social*. Editora Campus, Rio de Janeiro, 2003.

PÓVOAS, Lenine. *Sobrados e casas senhoriais de Cuiabá*. Ed. FCMT, Cuiabá, 1980.

PRUSSIN, Labelle. *African nomadic architecture – Space, place and gender*. Smithsonian Institution Press and The National Museum of African Art, Washington/London, 1995.

REYNOLDS, Simon. *Energy Flash – A journey through rave music and dance culture*. Mcmillan Publishers, London, 1998.

RENAUT, Alain. *O indivíduo - Reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Difel, Rio de Janeiro, 1998.

ROBERT, Jean-Noël. *Os prazeres em Roma*. Martins Fontes, São Paulo, 1995.

ROOSEVELT, Theodore. *Nas selvas do Brasil*. Edusp/Livraria Itacotiara Editora, São Paulo, 1976. Tradução de Luiz Guimarães Júnior.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo - Ensaio sobre a ilusão*. L&PM Editores, Porto Alegre, 1988. Tradução de José Thomaz Brum.

ROUANET, Sergio Paulo & MAFFESOLI, Michel. *Moderno x Pós-Moderno*. Uerj/Departamento Cultural/SR-3, Rio de Janeiro, 1994. Introdução e organização de Cléia Schiavo Weyrauch e Leticia B. de Vicenzi.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O Contrato Social e outros escritos*. Editora Cultrix, São Paulo, 1995. Tradução de Rolando Roque da Silva.

RUTHERFORD, Ward. *Shamanism – The foundations of magic*. The Aquarian Press, Wellingbourn, Northamptonshire, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. *A percepção – Uma teoria semiótica*. Experimento, São Paulo, 1993.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice - O social e o político na pós-modernidade*. Cortez Editora, São Paulo, 1997.

_____. *Um discurso sobre as ciências*, 11ª edição, Edições Afrontamento, Porto, 1999.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo - Globalização e meio técnico-científico informacional*. Editora Hucitec, 4ª edição, São Paulo, 1998.

SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a cultura dance*. Publisher Brasil, São Paulo, 1997. Tradução Tânia Marques.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra - O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1997. Tradução de Marcos Aarão Reis.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Hedra, São Paulo, 1999. Tradução de Carlos Szlak.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Antropologia do ciborgue – As vertigens do pós-humano*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Pedagogia dos Monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

SLOTTERDIJK, Peter. *O desprezo das massas – Ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Estação Liberdade, São Paulo, 2002. Tradução de Claudia Cavalcante.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura - A comunicação e seus produtos*. Editora Vozes, Petrópolis, 1996.

TARDE, Gabriel. *A Opinião e as Massas*. Martins Fontes, São Paulo, 1992.

TAUNAY, Afonso de. *Relatos monçoeiros*. Editora Itatiaia/Edusp, Belo Horizonte/São Paulo, 1981.

THOMAS, Helen (editor). *Dance in the city*. St. Martin's Press, New York, 1997.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures – Music, media and subcultural capital*. Polity Press, Cambridge, 2003.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Editora Vozes, Petrópolis, 1994.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Vega, Lisboa, 1999.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, s/d.

VEYNE, Paul e outros. *Sobre el individuo*. Ediciones Paidós Iberica, Barcelona, 1ª edición, 1990.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Editorial Presença, Lisboa, 1995.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

GUATTARI, Félix. Linguagem, consciência e sociedade. In: *Saúde e Loucura 2*. Editora Hucitec, São Paulo, 2000.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Número 24, 1996.

KESSERLING, Thomas. O conceito de Natureza na história do pensamento ocidental. *Episteme*, Porto Alegre, jul/dez 2000, pp. 153-172.

MIRANDA, José Bragança de. A cultura como problema. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Número 28. Lisboa, Relógio d'Água, outubro/2000.

VIANNA, Hermano. As Tribos da Internet in: *Imagens*. Número 4, abril de 95, pp. 47 a 49. Editora da Unicamp.

ARTIGOS NÃO PUBLICADOS

CANCLINI, Nestor Garcia. Megalópolis desconstruídas y reiventadas. Conferência dictada en el Simposio "A invenção das cidades na América Latina", Brasília, 9 al 12 de septiembre de 2003.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

AVALANCHE digital – Máquinas x músicos. *Volume 1*, São Paulo, 1 out 2003, p. 4852.

ROCHA, Camilo. 15 anos de Acid House. *Beatz*, no. 3, junho/2003, pp. 18-25.

PEIXOTO, Mariana. Barba e cabelo. *Volume 1*, número 2, dezembro 2003.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

Videodiscos (Laser)

Energia 97 FM. *Clubtronic Live – Drum'n'Bass, House, Techno, Hard House*. São Paulo: ST2 Vídeo, 2002. 1 videodisco (180 min): laser, estéreo. DVD 9, NSTC.

SITES DE INTERNET

<http://dneproductions.hypermart.net/services/historyofrave.html>.

www.angelfire.com/sd/techno/hchistory2.html

www.braverave.com/html/rvehistory.html

www.eletronicbrasil.com.br

www.equiperave.hpg.ig.com.br

www.geocities.com/m_koevsci/history5.html

www.hyperreal.org/raves

www.looney.hippy.com/custom.html

www.phantasmagoria.f2s.com/writings

www.pragatecno.com.br

www.thescene.com.au/features/2001_9_33.html

www.zimnites.co.zw/raving/history.htm