

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA



Montagens *rave*:
performances entre o campo e a cidade

Vagner Barreto Rodrigues

Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
LINHA DE FORMAÇÃO: ANTROPOLOGIA SOCIAL E CULTURAL



Dissertação de Mestrado

Montagens *rave*:

performances entre o campo e a cidade

Vagner Barreto Rodrigues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Linha de Formação: Antropologia Social e Cultural, da Universidade Federal de Pelotas, para obtenção do título de **Mestre em Antropologia**.

Orientadora: Doutora Claudia Turra-Magni

Coorientadora: Doutora Marlene Branca Sólito

VERSÃO CORRIGIDA

Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil

2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

R696m Rodrigues, Vagner Barreto

Montagens rave : performances entre o campo e a cidade / Vagner Barreto Rodrigues ; Cláudia Turra Magni, orientadora ; Marlene Branca Solio, coorientadora. — Pelotas, 2018.

142 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Festas rave. 2. Campo. 3. Cidade. 4. Antropologia da performance. 5. Montagem. I. Magni, Cláudia Turra, orient. II. Solio, Marlene Branca, coorient. III. Título.

CDD : 301

Dedico este trabalho aos interlocutores e as interlocutoras,
por compartilharem a noite escura.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Cláudia Turra Magni (orientadora)

Instituto de Ciências Humanas | Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Profa. Dra. Marlene Branca Sóló (coorientadora)

Área do Conhecimento de Ciências Sociais | Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Profa. Dra. Flávia Maria Silva Rieth

Instituto de Ciências Humanas | Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Prof. Dr. John Cowart Dawsey

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas | Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Mario de Souza Maia

Centro de Artes | Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

Agradecimentos:

Departamento de Antropologia e Arqueologia (DAA), da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), por meio de seus professores e professoras, técnicos e técnicas, funcionários e funcionárias, pela formação pública, gratuita e de qualidade que oferece, bem como ao **Instituto de Ciências Humanas (ICH-UFPel)**, por tantos bons momentos.

Claudia e Branca pela orientação dedicada.

Flávia, John e Mário pelas considerações e auxílio na qualificação do texto.

Flávio, por, novamente, iluminar a pesquisa com suas imagens, bem como aos demais artistas que compõem esta dissertação.

Tem Gente Teatrando, em Caxias do Sul, pelos ensinamentos sobre Teatro.

Minha **família** e **amigos** e **amigas**, pela paciência.

Minha mãe, **Vera**, pelo apoio incondicional à minha formação acadêmica.

Acima de tudo, aos **interlocutores** e as **interlocutoras**, sem os quais este trabalho não teria sentido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta dissertação se propõe refletir sobre festas *rave* e festivais de música eletrônica no Rio Grande do Sul, especialmente acompanhando os fluxos gerados desde as cidades até o campo. Apoiada na Antropologia da Performance e na Antropologia da Experiência, a metodologia pretende radiografar o sonho coletivo da *rave*, a partir de experimentações baseadas na montagem de fragmentos compartilhados nesses eventos festivos que rasgam ritmos temporais e espaciais do ambiente rural. Ensaios etnográficos são o fio condutor do trabalho, justamente porque em seu inacabamento eles aproximam e repelem imagens, articulando e refratando sentidos, que almejam, por meio de performances culturais, o reconhecimento de ruídos e planos em conflito nesses momentos extracotidianos e antiestruturais. Depara-se, assim, com a experiência coletiva e individual ritualizada na festa, a *vibe*, capaz de alterar o modo de ser e estar no local e potencializar o retorno dos participantes ao extraordinário-cotidiano das cidades.

Palavras-chave: Festas *rave*. Campo. Cidade. Antropologia da Performance. Montagem.

ABSTRACT

This dissertation proposes to reflect about Rave parties and electronic music festivals in the Rio Grande do Sul, especially following the flows from the cities to the countryside. Based on Anthropology of Performance and Anthropology of Experience, the methodology intends to radiograph the rave's collective dream. Experiment centered on the assembly of shared fragments in these festive events, that rip modifies the temporary and the spatial rhythms of the rural environment supported this work. Ethnographic essays are the thread guide of the dissertation, precisely because of their incompleteness approach and repel images, articulating and refracting meanings, which investigate through cultural performances, the recognition of noises and conflicting plans in these extra-legal and antistructural moments. Therefore, the collective and ritualized experience of the party (the vibe) can modify the way of being and being in the place, and potentiate the return of the partners to the extraordinary-everyday life of cities.

Keywords: Rave parties. Countryside. City. Anthropology of Performance. Montage.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Instalação <i>rave</i> pelos Campos de Cima da Serra.....	17
Imagem 2: Câmera escura.....	19
Imagem 3: Centro da festa.....	21
Imagem 4: Efervescência coletiva ao som eletrônico.....	25
Imagem 5: Brincando com fogo.....	27
Imagem 6: Cenas da cena eletrônica.....	32
Imagem 7: Outras pistas.....	45
Imagem 8: Abrir e fechar de olhos na festa.....	49
Imagem 9: Amanhecer eletrônico.....	53
Imagem 10: Vale da <i>rave</i>	55
Imagem 11: Estética festiva.....	58
Imagem 12: Ponto de vista da pista de dança.....	61
Imagem 13: Festa como (re)encontro.....	65
Imagem 14: Camadas de festa.....	72
Imagem 15: <i>Printscreen</i> do <i>post</i> do <i>Kundalini Festival</i>	74
Imagem 16: Pistas da festa.....	76
Imagem 17: Reprodução do convite da festa <i>True Goa Spirit</i>	79
Imagem 18: Casa de cura.....	81
Imagem 19: Festival iluminando a noite.....	86
Imagem 20: Pedacos da cidade no campo.....	88
Imagem 21: Festa de sítio na colônia.....	91
Imagens 22 e 23: Frente e verso de <i>flyer</i> da festa <i>Junglism</i> (1992).....	99
Imagem 24: <i>Flyer</i> da festa <i>A Despedida da Fortaleza</i>	101
Imagem 25: Dançando com os dragões.....	108
Imagem 26: Noite escura.....	110
Imagem 27: Luz e sombra.....	115
Imagem 28: <i>Flyer</i> do <i>Xxxperience Festival</i>	117
Imagem 29: Pulsar com a <i>vibe</i>	118
Imagem 30: Luzes, sombras e reflexos.....	121
Imagem 31: Participante montado para a festa.....	123
Imagem 32: Fantasia na <i>rave</i> I.....	125
Imagem 33: Fantasia na <i>rave</i> II.....	126

SUMÁRIO

1 ORIGENS.....	12
1.1 Aquece.....	15
1.2 Um diário de campo desbotado	23
1.3 Doces/Bárbaros.....	29
1.4 Canteiro de obras	36
2 TESSITURAS	42
2.1 Formaconteúdo	43
2.2 Escavações.....	47
2.3 Barracas	54
2.4 Viagens	63
3 DANÇANDO NO ESCURO	68
3.1 Sob um céu de estrelas	70
3.2 Brincando com o perigo	82
3.3 Uma história noturna	92
3.4 No vale da Utopia	98
4 GOOD VIBE	104
4.1 Ecos	105
4.2 Sussurros	112
4.3 Ruídos.....	117
4.4 Silêncio	122
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129

“E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real.”

Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*

1 ORIGENS

“A força utópica *rave* aloja-se, antes, nos pequenos detalhes, não em discursos maravilhosos, mas naquilo que passa quase despercebido, fácil de esquecer.”

Carolina de Camargo Abreu, *Experiência rave: entre o espetáculo e o ritual*

Ela desatinou, viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira, bandeiras se desmanchando
E ela índa está sambando
Ela desatinou, viu morrer alegrias, rasgar fantasias
Os dias sem sol raiano e ela índa está sambando
Ela não vê que toda gente
Já está sofrendo normalmente
Toda a cidade anda esquecida, da falsa vida, da avenida”
Chico Buarque, *Ela desatinou*

Existem várias maneiras para chegar até a barragem da cidade de São Baco¹, na região serrana, nordeste do Rio Grande do Sul, distante 120km da capital, Porto Alegre. É por lá que, nos últimos anos, ocorre o Beginning Festival, com edições realizadas nas cidades gaúchas de Caxias do Sul, São Marcos e Westfália. O Beginning é considerado um importante festival de música eletrônica da região Sul do Brasil e reúne alguns milhares de jovens no município, com pouco mais de 20 mil habitantes.

Para muitos, como eu, é um encontro com o inesperado, pois não conhecem nem a cidade, nem o local onde será o evento. Para aqueles que são de outros estados, foram organizadas excursões que partiam de vários locais de Santa Catarina e do Paraná. O ingresso, que, juntamente com 1kg de alimento, deveria ser trocado pela pulseira para

¹ Para preservar os participantes, o nome da cidade e do festival são ficções literárias, com inspiração no universo da pesquisa.

ter acesso ao festival, podia ser adquirido em diversas cidades, com promoters que tiveram seus telefones e perfis compartilhados na página do evento.

Várias cidades do Rio Grande do Sul, como Porto Alegre, Canoas, Gravataí, São Leopoldo, Pelotas, Rio Grande, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Passo Fundo, organizam excursões para o festival, com ônibus e as vans partiam em diferentes horários. O Beginning teria quatro dias de duração e os ingressos eram valores distintos – o que fez participantes optarem por comprar apenas para o fim de semana. Existem empresas que realizam esse tipo de transporte há anos e são conhecidas dos grupos que organizam e que frequentam raves e festivais de música eletrônica. Alguns carros têm decoração diferenciada, com iluminação, equipamento de som, globo de luz, “luz negra” – tecnologia que usa lâmpadas roxas e tem o efeito característico de acentuar a iluminação em cores como o branco, o rosa, o amarelo, o verde e em tintas fluorescentes, quando em ambientes escuros.

Havia, também, a opção de ir de avião até o aeroporto em Porto Alegre e de lá dirigir-se para a rodoviária, onde uma linha realiza viagens ao longo de todo o dia entre as duas cidades, com durações que dependiam do horário de saída e da modalidade do ônibus, mas, geralmente, de 2h30min a 3h. Podia-se, ainda, pegar um avião até Porto Alegre e fazer uma conexão até o aeroporto de Caxias do Sul, e de lá fazer o traslado de ônibus da rodoviária até São Bento, também em pouco mais de 2h de duração.

Grupos de amigos costumam dar carona uns aos outros para irem juntos até esses eventos. Mídias sociais, como Facebook, articulam participantes com vagas sobrando no carro e aqueles precisando de carona para algum dos trechos. Organizadores e participantes disponibilizam mapas com informações e dicas sobre quais caminhos tomar, quais rotas mais curtas e atalhos existentes. No caminho, geralmente são deixadas pistas, como placas coloridas, mandalas fluorescentes, fitas, montes de pedras, que indicam e organizam fluxos.

Sempre há os “malucos de estrada”, os “hippies”, os artesãos e as artesãs, que viajam longas distâncias até os festivais, onde expõem suas produções e têm entrada liberada. Tem quem faça o percurso “no dedo”, pedindo carona na estrada. Assim, não é incomum ver participantes chegando a pé, de bicicleta, ou na garupa de motos e caminhonetes de

produtores da região. Pelas ruas da cidadezinha, os “malucos” carregam expositores retangulares com brincos e outras peças, pendurados em mochilas de acampamento. Contrastam com os moradores, muitos deles ascendentes de migrantes italianos, que caminham pelas lojinhas no comércio central.

Quem optasse por ir de ônibus de linha até São Baco precisava contatar um transporte local – cujo celular também foi disponibilizado na página do evento – que cobria o trecho entre a rodoviária, localizada na rua principal, e o camping, distante uns 15km do centro do município. O caminho de terra batida forma uma estrada sinuosa, com pedras que saltam na lataria e obrigam motoristas a andar mais lentamente. Ao longo do percurso, algumas propriedades rurais com plantações, lavouras, gado, cavalos, roças, parreirais, mas também placas que apontam a direção, na parte mais baixa de um vale.

Entre as dicas dadas aos novatos – passadas por aqueles que já frequentam essas celebrações – a de que “menos é mais” é comum. Entre os itens da bagagem, é possível encontrar barracas, sacos de dormir, roupas de lã para o frio, travesseiros, cobertas e cobertores, que possibilitem a permanência de todos os participantes, já que, em pode ser inviável sair do acampamento e acessar esses itens. Alguns trazem panelas, alimentos, utensílios de cozinha, gazebo, cadeiras de praia, colchões infláveis, redes, cangas, chapéus, slackline – fita elástica que esticada entre pontos fixos, como árvores ou postes, permite ao participante andar e fazer manobras por cima. Prendedores de roupa tornam-se importantes, pois se tiver muito vento as toalhas colocadas para secar voam. As roupas devem ser confortáveis. Tem chance de sujar, manchar, voar, perder ou esquecer. É bom levar mais de um par de chinelo ou tênis, caso perca. Tem quem traz fantasia, máscara, perna de pau, figurino, maquiagem para as performances. Na bagagem, vêm máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, lentes para câmera, flashes, computadores, drones, carregadores, adaptadores, baterias e cartões de memória, cadernos de campo. Às vezes, vêm balas, pirulitos, doces, pasteis, sucos, catuaba, óculos de sol. Cocares.

Malas, mochilas, sacos e ecobags trazem produtos de higiene e limpeza, como escova e pasta de dente, curativo, protetor solar, xampu, sabonete, repelente, toalha e roupas de banho, pois uma das atrações do evento é a possibilidade de aproveitar as quedas d’água próximas. Trazem, também, violões, violinos, flautas, pandeiros, berimbaus, bongôs,

didgeridoos, maracas, e outros instrumentos musicais. Tem gente que leva quase nada. Dorme pelo chill out² – local, geralmente coberto, onde estão programadas oficinas e exibição de filmes e documentários – e conta com a ajuda dos outros participantes. No fim, vira mais uma história pras próximas festas.

Na entrada, os seguranças revistam nossas mochilas, bolsas, malas e porta-malas, para evitar que entre algum material proibido ou algo que possa ferir os participantes do festival. Na vistoria, encontram garrafas de bebidas alcoólicas – item proibido pela organização – que começam a formar um colorido mosaico de vidro no chão, próximo do local de acesso. Todos devem identificar-se após passar pela revista, junto às mesinhas onde, protegidos por um toldo, os organizadores trocam o ingresso e o alimento pelas pulseiras. Aqueles com idade entre 16 e 18 anos devem estar acompanhados dos pais, ou apresentarem uma autorização específica, cujo modelo foi fornecido pelo festival, assinada e registrada em cartório, pelo ou pela responsável, permitindo a entrada.

Alguns participantes assíduos possuem várias dessas pulseiras, guardadas como lembrança de diversas festas e festivais em que estiveram. São como troféus, mas também sinalizam a circulação por esses eventos. A pulseira do festival é amarela e marrom. Traz a palavra “BEGINNING” gravada de forma estilizada. Olho e não deixo de achar engraçado, pois o Beginning foi um dos primeiros festivais de que participei quando iniciei o campo. A organizadora ajusta a fita e, usando um alicate, pressiona um pequeno anel de metal prateado, fixando a pulseira. Decido que também a deixarei no pulso depois do festival. Entro. [Continua...] (Diário de Campo, primavera de 2016).³

1.1 Aquece

Ao longo de 2011 e 2012, acompanhei festas *rave* e festivais de música eletrônica no interior de Caxias do Sul/RS e em algumas cidades no perímetro circunvizinho para a

² Utilizo aqui a expressão em língua inglesa, tal qual ela é utilizada pelos participantes das festas *rave*. Em tradução literal, *chill out* significa algo como “relaxar” ou “acalmar”.

³ Optei por não utilizar recuo de texto nas citações do Diário de Campo, mas colocá-las em itálico para diferenciá-las esteticamente, ao mesmo tempo em que dimensionam a importância do trabalho de campo na construção da pesquisa e na composição dessa dissertação.

realização de minha monografia de conclusão de curso em Comunicação Social, com Habilitação em Jornalismo, na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Na pesquisa *Festa de sítio na colônia: uma cartografia da divulgação alternativa de raves na Serra gaúcha*, apresentada no fim de 2012, interessei-me por saber como essas festas eram divulgadas e de que modo os participantes atuavam na divulgação, em um processo rizomático e, muitas vezes, às margens dos meios hegemônicos de comunicação (RODRIGUES, 2012).

Ao buscar me envolver na literatura sobre festas *rave* e festivais de música eletrônica, descobri que a Antropologia podia oferecer importantes subsídios teóricos para a pesquisa. O contato com a Antropologia Urbana, a Antropologia da Performance e a Etnomusicologia permitiu problematizar diversos aspectos apresentados em campo e gerou novas possibilidades abordadas em conjunto com as teorias da Comunicação.

Ao concluir o Bacharelado em Comunicação Social, optei por ingressar no Bacharelado em Antropologia, na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), e, em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, na mesma instituição, na linha de pesquisa *Comunidade, Rede e Performance*, com a intenção de dar andamento à pesquisa. Dessa forma, a reflexão exposta aqui é permeada pelos debates realizados ao longo da minha participação junto ao Departamento de Antropologia e Arqueologia (DAA-UFPel), especialmente no Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (Leppais) e no Grupo de Estudos Etnográficos Urbanos (GEEUR).

Destaca-se que as *raves* configuram momentos extracotidianos e antiestruturais nas vidas daqueles que participam delas, conforme a perspectiva teórica de Victor Turner (1986; 1992a; 1992b; 2005; 2008; 2012). Tais eventos marcam um afastamento do cotidiano ordinário, do local de trabalho, da rotina – e dos papéis sociais associados a ela – e transportam os participantes para outro espaço, normalmente, em jornadas que duram horas até locais afastados, desconhecidos, de difícil acesso, como praias, fazendas, sítios, *cannyons*. Esses lugares devem apresentar natureza exuberante, uma vez que, como destaca a antropóloga Carolina de Camargo Abreu (2011: 86, grifos da autora),

rave, no Brasil, é “festa de sítio”, tem que ser no meio do mato ou numa praia deserta. Cria instalação em espaços não ocupados pelas atividades urbanas regulares. Algumas pessoas fazem longas viagens para ir à *raves*, aquelas que moram mais perto do local escolhido, de qualquer forma, viajam para fora da

cidade, transitam por caminhos até então desconhecidos, geralmente durante a noite e já agrupados com os amigos mais próximos.

As *raves* surgem no fim do século 20, enquanto possibilidade da modernidade no que diz respeito à música produzida eletronicamente, à fabricação de cores fluorescentes, ao aumento do fluxo digital de informações em nível mundial, à circulação de estrangeiros pelo Hemisfério Sul do mundo, entre outros fatores, que produzem e atualizam formas de relação com a música, com a dança, com o transe e com outras esferas sociais. Nota-se, também, que os trabalhos acadêmicos que abordam a temática das festas *rave* são realizados tendo como recorte geográfico grandes centros urbanos, como Porto Alegre (FONTANARI, 2003), Cuiabá (GUSHIKEN, 2004), São Paulo (ABREU, 2005; 2011), Montevideo (SOUZA, 2006), Fortaleza (NUNES, 2010), Caxias do Sul (RODRIGUES, 2012).

Imagem 1: Instalação *rave* pelos Campos de Cima da Serra



Fonte: Flávio Ribeiro

Conforme o antropólogo Tiago Coutinho Cavalcante (2005: 13),

neste movimento cria-se um tipo de festividade globalizada, com símbolos que transcendem fronteiras nacionais criando redes e mercados articulados a estes eventos. [...] Deste modo são organizadas festas de longa duração que podem

variar de três dias a uma semana, reunindo milhares de pessoas de diferentes partes do Brasil e do mundo. As festas são realizadas em lugares considerados “paraísos naturais” por possuírem praias, cachoeiras, vales e chapadas.

Tendo como pressuposto que engajamentos produzem silenciamentos, os ensaios que compõem esta dissertação buscam focar na montagem (TAUSSIG, 1993; BOLLE, 2000; DAWSEY, 2012) operada para a criação de uma versão, que, se não é consenso, ao menos apresenta vários elementos comuns em falas distintas de participantes muito diversos e em pesquisas realizadas em diferentes partes do País e do mundo. Nas festas que presenciei e nas leituras de autores, os participantes fazem questão de ressaltar o afastamento da vida urbana proporcionado pela *rave*. Isso acontece às margens, nas bordas, onde os diálogos são possíveis, já que as conversas nas *raves* são marginais. De acordo com Ana Flávia Nascimento (2006: 34),

os festivais têm em comum uma mensagem de transição de um modo de viver para outro; de um modelo mecânico e artificial para outro mais integrado, desperto para as sincronidades da vida. Esses ambientes festivos, ao estimularem experiências estéticas e extáticas que despertam sensações de unidade e de ligação intrínseca entre tudo o que existe, colocam em prova a causalidade que fundamenta a descrição do mundo ocidental, a qual tende a isolar todos os processos e fragmentar a relação entre os acontecimentos.

Tal afastamento da cidade não se mostra apenas por meio de discursos, mas por meio de ações, de gestos e de performances desempenhados pelos participantes no ambiente festivo. Minha experiência junto ao teatro, desde que iniciei meus estudos em Comunicação Social, em 2009, permitiu olhar para esses eventos com a perspectiva que carrego das Artes da Cena. A partir disso, o estranhamento deu-se, principalmente, por essas ações serem apresentadas por atores sociais urbanos, que fazem parte de uma cultura ligada à música eletrônica, à cibercultura, ao consumo de psicoativos, com um desejo manifesto de entrar em contato com uma “natureza revigorante”.

Imagem 2: Câmera escura



Fonte: Flávio Ribeiro

De acordo com Abreu (2013: 180, grifos da autora), “quando os *ravers* saem da ‘cidade’ para ‘sentar na grama’ e ‘conversar com os amigos’, vão para o ‘campo’ em direção à um território idílico”. Mas quais ruídos e tensões estão sendo deixados de lado nessa montagem do campo e da cidade? O que é privilegiado?

Para John Cowart Dawsey (2005a: 23-24),

para captar a intensidade da vida social é preciso compreendê-la a partir de suas margens. Trata-se de um olhar atento e de uma abertura calculada, tal como o cálculo de um risco, do antropólogo em relação aos movimentos surpreendentes das sociedades que, ao recriarem cosmos a partir de elementos do caos, brincam com o perigo e sacaneiam a si mesmas. Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Trata-se mais do que um simples espelhamento do real.

Em conversa com Bianca⁴, com 22 anos em 2016, ouvi o seguinte relato:

“[O lugar] Eu acho que influencia... bastante. A primeira vez que eu fui lá tava muito cabreira, porque eu não conhecia o lugar; eu não sabia o que tinha em volta; eu não

⁴ Em respeito aos interlocutores, os nomes foram alterados.

sabia se era perigoso pra voltar pra casa. Tinha que caminhar vinte minutos até o trem. E... se tu for ver, se tu tirar toda a estrutura daqui, é um prédio abandonado, todo quebrado, e um pátio sem grama, sabe? E, em volta, é mato. Então, não é um lugar, assim, confortável de se estar. Eu não iria ali, normalmente, porque não tem nada em volta, sabe? E... essa proposta de ocupar esse lugar é interessante. Porque revitalizou de alguma forma o lugar.” (Diário de campo, verão de 2016).

Uma experiência *rave*, que, por horas, ou dias, ocupa pontos afastados, muitas vezes causando surpresa entre os moradores. Feriados, como Páscoa, Natal, *Corpus Christi*, Ano Novo são momentos reservados para a realização de festivais, geralmente, com mais de dois dias de duração. De acordo com o sociólogo Émile Durkheim (2000), momentos de *efervescência coletiva*, como ritos religiosos, constituem uma ação dramática particular, que aciona energias poderosas do campo social, com capacidade para intervir sobre o curso da natureza. Conforme o autor (2000: 225),

concebe-se sem dificuldade que, chegando a esse estado de exaltação, o homem não mais se reconhece. Sentindo-se dominado, arrebatado por uma espécie de poder exterior que o faz pensar e agir de modo diferente que o normal, naturalmente tem a impressão de não ser mais ele mesmo. Parece-lhe ter-se tornado um ser novo: os ornamentos, as máscaras que cobrem seu rosto, figuram materialmente essa transformação interior, mais ainda do que contribuem para determiná-la. E como todos os seus companheiros, no mesmo momento, sentem-se transfigurados da mesma maneira e traduzem seu sentimento por gritos, gestos, atitudes, tudo se passa como se ele realmente fosse transportado a um mundo especial, muito diferente daquele onde costuma viver, a um meio povoado de forças excepcionalmente intensas que o invadem e o metamorfoseiam.

Turner (1992a; 1992b), após sua transferência da Inglaterra para os Estados Unidos, inspirou-se nos estudos das estruturas rituais dos povos *Ndembu* para refletir sobre as formas expressivas nas sociedades “pós-industriais”, termo adotado pelo autor. As festas e as celebrações foram algumas das manifestações estudadas pelo antropólogo, combinando seu aporte teórico com categorias da Arte, especialmente das Artes da Performance, em parceria com Richard Schechner (2013).

Imagem 3: Centro da festa



Fonte: Flávio Ribeiro

Para Dawsey (2005b: 165),

experiências que irrompem em tempos e espaços liminares podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vêm à superfície. Elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se – às vezes, com efeitos lúdicos. O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social. Fragmentos distantes uns dos outros entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens.

Festas *rave* e festivais de música eletrônica parecem um bom exemplo de iluminação profana da modernidade, uma imagem *tensa*, envolta em exotismo e ambivalência, de certa forma, em perigo, mas, também, momento de festejar, celebrar a interrupção do cotidiano, quando a vida torna-se mais intensa. Por meio de brincadeiras, papéis sociais são deixados de lado, enquanto outros são acionados, aproximando elementos surpreendentes.

Tais momentos não deixam de gerar estranhamento, na reflexividade sobre aquilo que é cotidiano. Nas margens de estruturas sociais brotam imagens que têm como característica a multivocalidade e a ambiguidade.

Partindo de uma Antropologia da Performance que se propõe crítica e reflexiva sobre seu fazer, esta apresentação da dissertação, assim como os ensaios organizados a seguir, desconfiam de verdades absolutas sobre festas *rave* e festivais de música eletrônica, que, por vezes, rondam noticiários – e textos etnográficos. Para Turner (1992a), no “espelho mágico” dos rituais e dramas sociais, as sociedades podem ver a si a partir de múltiplos ângulos, gerando experimentações, novas possibilidades.

O ensaio *Tessitura*, apresentado no capítulo 2, discute algumas das escolhas metodológicas e dos arranjos teóricos estabelecidos entre a etnografia de festas e o estudo de *raves* e festivais de música eletrônica. Nesse sentido, reflete metodologicamente sobre a escrita etnográfica, no diálogo com a literatura e a escrita ensaística. A partir das histórias que os participantes contam a si sobre as *raves*, surgem “comunidades estéticas”, cujos engajamentos, opções e distinções compõem a multivocalidade do campo.

No capítulo 3, o ensaio *Dançando no escuro* busca refletir sobre a montagem das festas *rave*, a partir dos marcos teóricos da pesquisa. Entre o campo e a cidade, este capítulo foca na montagem da *rave*, no cruzamento entre os estudos de Antropologia, Teatro e da obra de Walter Benjamin. Nesse sentido, as performances culturais evocadas nessa pesquisa expressam experiências marcantes possibilitadas pelo encontro festivo, onde a criatividade dos participantes produz imagens, presenças e registros no tempo e no espaço criados pela festa.

O ensaio *Good Vibe*, no capítulo 4, busca focar na criação coletiva e individual da *vibe* da festa, enquanto experiência marcante ritualizada em *raves* e festivais de música eletrônica. Ilumina, dessa forma, algumas das montagens realizadas em campo, por meio das imagens que irrompem da festa. Na relação entre os estudos de Antropologia da Performance e da Antropologia dos Sentidos, emergem cenas da “cena eletrônica”, articuladas de forma reflexiva nas histórias que a festa conta sobre si.

1.2 Um diário de campo desbotado

[...] Começa a anoitecer. Formamos um grupo cheio de mochilas próximo à entrada, pois os carros devem ser deixados ali. A elevação do terreno permite ver o local, lá embaixo, onde será, de fato, o festival, já com barracas montadas. Por alguns reais, uma caminhote antiga faz o trajeto de aproximadamente 2km, com aqueles que não querem, ou não podem, descer a ladeira até o camping. Mesmo assim, alguns colocam mochilas e sacolas nas costas e vão, com lanternas – e alguma dificuldade – pelo caminho.

Enquanto espero, um dos participantes oferece um cigarro, puxa assunto. Estamos conversando quando uma amiga dele aproxima-se com a filha pequena, de uns seis anos, e entra na conversa. Ela é estadunidense, mas mora no Brasil há alguns anos. É casada com um brasileiro. O papo gira em torno do local, do festival, da música eletrônica – e da menininha, filha dela, que brinca por perto.

Aos poucos, o grupo esvazia-se, conforme o transporte faz o trajeto. Enquanto isso, novos participantes passam pela revista. Um dos organizadores nos explica que existem dois lugares destinados ao acampamento. O primeiro, próprio para isso, fica em uma parte plana, próxima à pista de dança, mas sem luz. O outro, mais afastado, fica em um declive, com rochas, mas com iluminação distribuída pelas árvores e área para fazer churrasco.

Quando o motorista chega, eles me convidam para montar a barraca próxima à deles, no acampamento principal. Descemos no reboque, sacolejando com a sinuosidade da estrada, que termina em uma construção, utilizada como restaurante, com banheiros ao lado. No fundo, um deck possibilita ver os morros e as montanhas, cortados por cursos d'água, que formam a região. Do lado direito da estrada, uma bifurcação leva para o segundo acampamento e para a pista alternativa, na parte baixa do terreno. No meio do caminho fica a “Casa de Cura”, com terapias alternativas.

Logo após essa divisão, na trilha principal, um corredor de “hippies” expõe suas obras, em mesinhas ou em tecidos no chão. Próximo a eles, fica o chill out, coberto por uma lona azul. Do lado esquerdo da estrada, ficam uma lanchonete, montada em um galpão

de madeira, com vários tipos de comidas e bebidas, o acampamento e a pista de dança principal, que abrirá apenas no dia seguinte. Ao lado da pista principal, está a feira mix, com bancas de roupas e produtos à venda, e uma estrutura coberta, montada pela organização para o comércio de bebidas.

Com alguma dificuldade pela falta de luz, mas com ajuda recíproca, montamos as barracas em um círculo, com as portas voltadas para dentro. Por causa do frio, muitos vão para o chill out, com três entradas abertas entre a lona azul que cobria a estrutura de ferro. No chão, almofadas, travesseiros e cobertas disponíveis para os participantes.

Está rolando o documentário Human [Arthus-Bertrand, 2015], quando começa a chover. [Continua...] (Diário de Campo, primavera de 2016).

Esta pesquisa parte de fragmentos, resíduos e ruídos registrados em diários de campo ao longo de 2011 e 2012, quando fui a campo em *raves* na região da Serra gaúcha. Naquele momento, pensei nesses eventos e na relação com os locais onde ocorriam. Hoje, isso fica evidente no título que atribuí ao trabalho: *Festa de Sítio na Colônia: uma cartografia da divulgação alternativa de raves na Serra gaúcha*. Porém, alguns registros relativos aos fluxos dos participantes entre o campo e a cidade inquietavam e chamavam atenção para situações vivenciadas, como que pedindo organização, uma vez que isolar os eventos e pensá-los apenas na dimensão do campo seria deixar de lado uma dupla dimensão extremamente importante que, talvez, naquele momento, tenha me escapado: a cidade. Para isso, realizei trabalho de campo novamente durante os anos de 2016 e 2017, em festas na região de Pelotas/RS e cidades vizinhas, na região Sul, e, novamente, na região da Serra, no Nordeste do Rio Grande do Sul.

Imagem 4: Efervescência coletiva ao som eletrônico



Fonte: Flávio Ribeiro

O estudo utiliza a etnografia como modo de fazer, valendo-se da observação participante (FOOTE-WHYTE, 2005) e da observação flutuante (PÉTONNET, 2008). Isso tem sido realizado por meio de fruição nas festas; conversas durante os eventos; acompanhamento de grupos ao longo das viagens de ida e retorno à cidade; e, também, em outros locais que reúnam os participantes. Isso evidencia uma tentativa de não tomar as festas *rave* e os festivais eletrônicos como um elemento isolado na vida social dos participantes. Os registros foram realizados ao longo dos trabalhos de campo, em cadernos que acompanharam minhas idas aos locais do evento, mas que foram, também, suporte para anotações, reflexões e pensamentos, que, em um segundo momento, foram passados a limpo e organizados em diários de campo.

A montagem operada parte de algumas das inquietações presentes em campo e guardadas nas páginas desses cadernos, em diálogo com as teorias do campo antropológico. Um movimento de inspiração benjaminiana, que mergulha em alguns dos “sonhos coletivos” de celebração da Modernidade, no qual Antropologia e festas *rave* aproximam-se, e desperta para algumas de suas ambiguidades, no “limiar entre o sonho e a vigília, como numa macrofotografia, ou filmagem em câmera lenta” (BOLLE, 2000: 68).

Almeja, assim, evitar que algumas lembranças desses momentos festivos caiam no esquecimento, não apenas individual, mas também coletivo, social. Tais imagens não deixam de atestar o impacto e o encantamento do encontro com a festa, ao mesmo tempo em que atualizam teorias, na surpresa com arranjos possibilitados por meio da escrita etnográfica. Nesse sentido, Willi Bolle (2000: 64), ao analisar a imagem dialética proposta por Walter Benjamin, afirma que

nos “sonhos coletivos” do século XIX [19] – que se materializam em construções como as passagens, nas modas e na produção de imagens – expressa-se a mitologia da Modernidade. A esse depósito de saber inconsciente, fundador da identidade do século XX [20], o historiador tem acesso, na medida em que sabe decifrar não aqueles sonhos em si, mas o seu próprio presente. As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um “despertar” num “agora da conhecibilidade”, ao qual aqueles sonhos se referem.

Sobre isso, o antropólogo Clifford Geertz (2008: 5, grifos do autor) chama atenção para o que ficou conhecido como “descrição densa”. O autor define que uma boa etnografia seria aquela que consegue distinguir entre um piscar de olhos e uma piscadela, quando “contrair as pálpebras de propósito, quando existe um código público no qual agir assim significa um sinal conspiratório, é piscar. É tudo que há a respeito: uma partícula de comportamento, um sinal de cultura – *voilà!* – um gesto”. Em aproximação a John Dawsey, entretanto, o que se pretende, aqui, é uma “descrição *tensa*”. Neste sentido, para o antropólogo (DAWSEY, 2013a: 292),

se Clifford Geertz se propõe a fazer uma “descrição densa” em que seja possível diferenciar um piscar de olhos de uma piscadela marota, Benjamin, que também encontra nas sociedades, em suas histórias e culturas, textos a serem lidos, procura, nas imagens dialéticas, uma “descrição *tensa*” (*tension-thick description*) – carregada de tensões – capaz de produzir nos leitores um fechar e reabrir dos olhos, uma espécie de assombro diante de um espantoso cotidiano – um despertar. Imagens como essas vêm das margens.

Uma descrição que busca pelas histórias que os participantes contam para si sobre as festas, reconhecendo o choque dessas histórias com os corpos presentes em campo, bem como os esquecimentos que interrompem os cursos nas narrativas e afundam às margens do mundo. Uma descrição de descrições, que se esforça para não redundar em “os balineses” (GEERTZ, 2008), ou em “os *ravers*” (MINNAERT, 2012), mas que

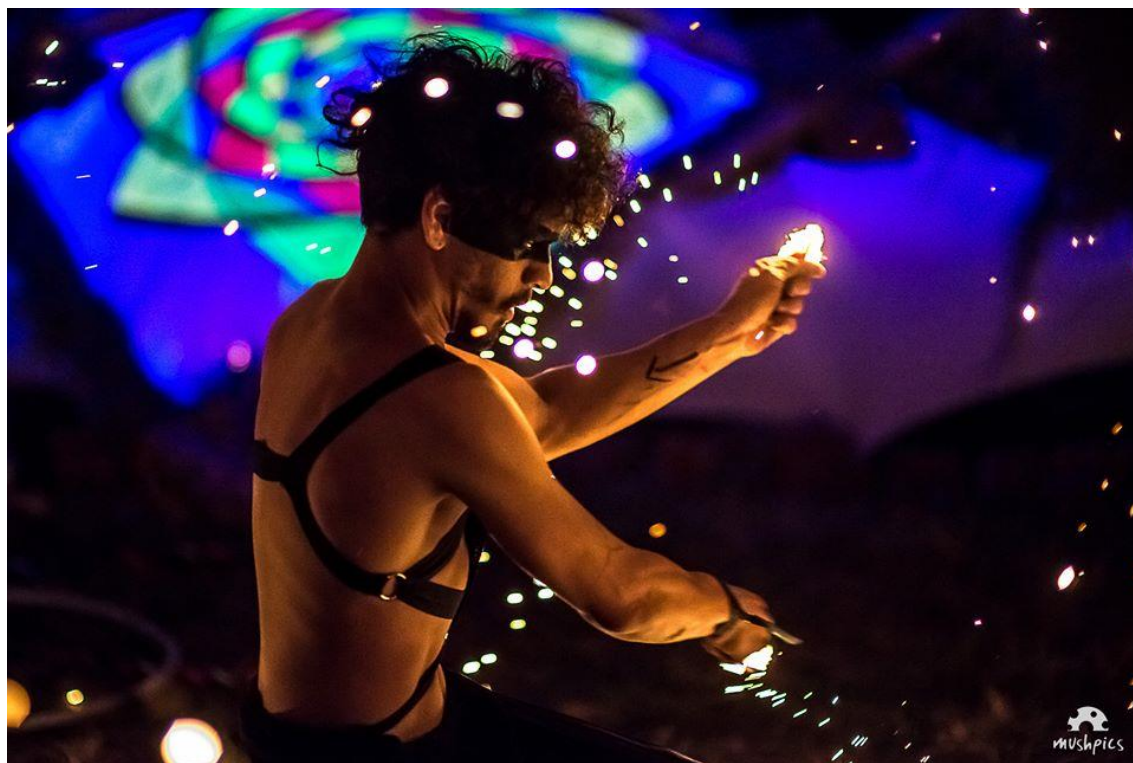
acompanha engajamentos de vidas, com pontos de vistas que mudam de lugar, em movimentos inquietantes.

Conforme Nascimento (2006: 46-47),

os participantes passam por um processo de transição que envolve a saída da vida cotidiana, a inserção em um espaço desconhecido no meio da natureza, experiências emocionais profundas (tanto individual quanto coletivamente), o retorno à vida habitual e a integração dessas experiências à mesma. Tais considerações envolvem etapas semelhantes aos antigos “rituais de passagem”, que demarcavam fases da vida. No entanto, essas celebrações contemporâneas envolvem pessoas de várias culturas, assim como de todas as idades (de crianças a indivíduos com mais de sessenta anos), e o significado atribuído à experiência varia de acordo com a consciência de cada um.

Nos sonhos coletivos das *raves* e dos festivais, com a aproximação dos discursos a respeito do campo e da cidade, surgem imagens. Se as imagens de campos verdes surpreendem, as *raves* produzem, simultaneamente, imagens da cidade. O trabalho de campo nas festas possibilita refletir sobre as diversas facetas que podem conviver no interior das festas sem, necessariamente, serem excludentes, mas f(r)iccionadas. (DAWSEY, 2009).

Imagem 5: Brincando com fogo



Fonte: Flávio Ribeiro

Conforme Beto, participante e organizador de festivais:

“Na realidade, alguém acreditou que pessoas juntas, com a música, com a natureza, utilizando ela como um veículo pra ti, né, te conectar. Porque, na verdade, só funciona porque é um tripé, né. Tu tem o lugar, tem a música e tu tem as pessoas. Se tu tirar a música, o lugar e as pessoas, não faz... Tu cria esse elo e as coisas começam a se desenvolver. A primeira delas é a tua percepção, né, que tu vai olhar pra natureza e: ‘tá, não tem separação, então, cadê o vazio entre nós dois?’ Nunca existiu, só eu que criei esse vazio e não enxergava, no caso, né. E aí essa ideia de desenvolver a música para que as pessoas percebam que tem mais coisas acontecendo. Não é especial, não é mágico, não é pra uns, não é privilégio, todo mundo tem o direito de ter acesso.” (Diário de campo, inverno de 2016).

A aproximação feita pelo interlocutor, que relaciona as pessoas, as músicas e a natureza, é comum em campo como justificativa da presença em festas e festivais. A partir de algumas indicações de Walter Benjamin (1987a), talvez seja possível escovar algumas dessas imagens a contrapelo. Segundo Dawsey (2013a: 314),

Benjamin também chama atenção para o modo como imagens, emancipadas dos contextos, às vezes se articulam de formas surpreendentes. A sobreposição de imagens, como as dos planos na montagem de um filme, pode ser reveladora. Quando imagens do passado se articulam ao presente numa montagem carregada de tensões, os efeitos podem ser explosivos. Nesses casos, surgindo dos fundos de uma história encorporada, o comportamento restaurado se manifesta na forma de um gesto inquietante, desarrumando, ou colocando em polvorosa os contextos semânticos.

Na instalação criada pelas *raves*, jovens subvertem as ordens das coisas e brincam com papéis sociais. Estranhamentos sobre a vida cotidiana são gerados por meio de performances que se dão, às vezes, em gestos simples, mas carregados de potência, como dormir na grama, andar de pés descalços, jogar-se na lama, ou tomar banho nu em uma cachoeira. Nessa perspectiva, entende-se a Antropologia da Performance como uma parte essencial da Antropologia da Experiência, onde as performances expressam a experiência vivida. Buscam, assim, “completar” – ou “realizar inteiramente” – as experiências, no sentido desenvolvido por Turner (1992a; 1992b). Conforme Dawsey (2005b: 166), “nos momentos de suspensão das relações cotidianas é possível ter uma percepção mais funda dos laços que unem as pessoas”.

Para Turner (2005: 179, grifo do autor),

essas experiências que interrompem o comportamento rotinizado e repetitivo – do qual elas irrompem –, iniciam-se com choques de dor ou prazer. Tais choques são evocativos: eles invocam precedentes e semelhanças de um passado consciente ou inconsciente – porque o incomum tem suas tradições, assim como o comum. Então, as emoções de experiências passadas dão cor às imagens e esboços revividos pelo choque no presente. Em seguida ocorre uma necessidade ansiosa de encontrar significado naquilo que se apresentou de modo desconcertante, seja através da dor ou do prazer, e que converteu a mera experiência em *uma* experiência.

Nessa construção, alguns discursos periféricos nas festas serão trazidos para o primeiro plano – sem desconsiderar aqueles discursos que ocupam a hegemonia no campo. Trata-se de uma tentativa, um trabalho manual, artesanal, que reúne pistas, junta cacos, recorta e cola textos, para apresentar-se com diversos pontos em aberto, elipses, rotas de fuga e emendas suspeitas, tal qual o fenômeno cultural sobre o qual se debruça. No percurso, este trabalho também expõe alguns dos bastidores da pesquisa de campo, desvelando opções metodológicas e escolhas éticas e epistemológicas da pesquisa. De acordo com Willi Bolle (2000: 381, grifo do autor),

através de uma montagem em forma de choque, nasce uma imagem dialética. O colecionador burguês, através dos tesouros que acumula, providencia para si uma visão de conjunto do universo; o colecionador de trapos e farrapos, lixo e entulho (*Lumpensammler*) providencia, a partir desses resíduos, uma imagem do camarote a partir do qual se contempla o mundo.

Nesse sentido, cabe ainda destacar relações de duração, como a tecida com o fotógrafo Flávio Ribeiro, que, ao longo de anos e de festas, tem criado um registro sensível desses momentos. As imagens apresentadas neste capítulo, bem como ao longo do trabalho, foram realizadas pelo artista, que, assim como em 2012, gentilmente, aceitou contribuir com a pesquisa. Por meio do seu lugar olhado da festa, o transitório e o efêmero são eternizados.

1.3 Doces/Bárbaros

[...] Acordo no meio da noite com água escorrendo pela porta da barraca e molhando meus pés. Saio e vejo que há movimento pelo acampamento, em barracas próximas. Mais

pessoas estão do lado de fora, com toalhas sobre a cabeça e lanternas em punho, tentando arrumar lonas, fixando ganchos, recolhendo cadeiras. Puxo a lona um pouco mais para cima da porta da barraca, coloco o equipamento fotográfico na parte mais protegida e aceito o fato de que, àquela hora, com pouca luz, é o que dá para fazer.

O dia amanhece com sol. Converso com meus vizinhos de barraca sobre a noite, pois eles também tiveram problemas com a chuva. Pelo acampamento, as pessoas vão acordando e fazendo café da manhã, próximas às barracas. Formam grupos de amigos, em cadeiras e redes. Nos banheiros, formam-se algumas filas para tomar banho ou lavar o rosto.

Mais participantes chegam a todo instante e a topografia do acampamento nunca é a mesma, conforme as barracas são montadas. Aqueles que aguardam a pista principal abrir, aproveitam para conhecer o espaço. A equipe chegou um mês antes do início do festival e se instalou no camping, momento em que começaram as transformações no ambiente. Entre elas, a construção de mais banheiros de alvenaria, instalação de fiação, contratação de equipamentos.

O cuidado dos organizadores está presente em cada canto da festa, seja nas placas, pintadas manualmente, que indicam locais, delimitam espaços e servem como mensagem para os participantes; seja na confecção de potes com areia para depositar bitucas de cigarro; seja na decoração, feita com troncos, panos e tecidos coloridos que cobrem as pistas de dança; seja no chill out, onde estão programadas oficinas com as crianças, uma vez que é comum a presença delas nos festivais. São pequenos detalhes, pintados, gravados, reformados, pregados, montados, pendurados, mas essenciais na construção de um bom festival.

A pista de dança principal abre no fim da tarde de sol. Logo, torna-se o centro das atenções, foco dos participantes e coração da festa. A cabine dos DJs fica protegida por uma tenda, formada com tecidos multicoloridos. No meio da pista, foi construída uma pirâmide, com estrutura de madeira, coberta por tecidos e grama, e de onde são projetadas imagens sobre a cabine. A escuridão da noite é quebrada, de vez em quando, pela lua cheia, que logo volta a se esconder atrás das nuvens pesadas de chuva. Assim,

em alguns momentos, os participantes não são mais do que formas, na penumbra. Difíceis de serem distinguidos, diferenciados; tornam-se etéreos, oníricos.

Ao longo da noite fria, um grupo realiza performances com fogo. De repente, o interior da pista é iluminado com cores quentes. Na efervescência da festa, revelam-se expressões curiosas. De alegria. De espanto. De êxtase. [Continua...] (Diário de Campo, primavera de 2016).

“Por que se escreve em Antropologia?”, questiona o antropólogo Eduardo Restrepo (LEAL et al, 2014: 363). A questão não deixa de ser provocativa, uma vez que na prática da Antropologia a escrita ocupa local de destaque, que não se limita aos cadernos e diários de campo, mas contempla a criação de interlocução com os pares e com a sociedade de forma mais ampla.

De acordo com Roberto Cardoso de Oliveira (1996), a dimensão do trabalho antropológico articula a pesquisa empírica e a interpretação de seus resultados. Nesse sentido, para o autor, a elaboração do conhecimento próprio deste campo parte de olhar, ouvir e *escrever*. Na análise do autor (1996: 15), trata-se de um olhar e de um ouvir “disciplinados”, sensibilizados pela disciplina que os constitui, mas que, também, a constituem por meio de suas percepções. A potencialidade da escrita, assim, coloca-se enquanto instância criativa, com significação própria das Ciências Sociais. Mas como olhar? Como ouvir? E, mais importante, como escrever?

Atentando para a particularidade dialógica da pesquisa de campo, Cardoso de Oliveira (1996: 20-21) destaca a busca do pesquisador para criar interlocução, que guarde

pelo menos uma grande superioridade sobre os procedimentos tradicionais de entrevista. Faz com que horizontes semânticos em confronto – o do pesquisador e o do nativo – se abram um ao outro, de maneira a transformar um tal “confronto” num verdadeiro “encontro etnográfico”. Cria um espaço semântico partilhado por ambos os interlocutores, graças ao qual pode ocorrer aquela “fusão de horizontes” (como os hermeneutas chamariam esse espaço), desde que o pesquisador tenha a habilidade de ouvir o nativo e por ele ser igualmente ouvido, encetando um diálogo teoricamente de “iguais”, sem receio de estar, assim, contaminando o discurso do nativo com elementos de seu próprio discurso.

O antropólogo Juan José Martínez D’aubuisson (2015), que realizou trabalho de campo juntamente com a Mara Salvatrucha 13⁵, entende que, em alguns contextos, o trabalho etnográfico implica ver, ouvir e *calar*. Cabe pontuar que quando sociedades falam sobre si, desde suas margens, como no caso deste estudo sobre festas *rave*, esquecimentos e silenciamentos também são importantes. Definem escolhas, estéticas e éticas. Marcam opções, criam versões que se sobrepõem, formam camadas. Nesse sentido, alguns trabalhos parecem pautar-se pelas utopias, pelos desejos e pelas fantasias, não apenas de interlocutores, mas também de pesquisadores, cientistas sociais e antropólogos.

Imagem 6: Cenas da cena eletrônica



Fonte: Flávio Ribeiro

Utopia é um conceito associado mais comumente a uma civilização imaginária ideal, perfeita, fantástica. No grego, traduz “um lugar que não existe”, “ou+topos”. Essa associação se deve à criação de uma ilha imaginária, Utopia, por Thomas Morus (2016). Em Utopia, o governo proporcionaria excelentes condições de vida a seu povo,

⁵ A palavra castelhana “*mara*”, sem tradução exata para português, deriva de um tipo de formiga chamada *marabunta*, e era usada, originalmente, para referir-se a grupos de amigos ou a aglomerações. Desde os anos 1970, entretanto, passou a designar grupos de jovens envolvidos nos confrontos armados em El Salvador, que causaram, em 2015, cerca de sete mil mortes no País. Disponível em: <https://www.elconfidencial.com/mundo/2016-02-25/un-antropologo-en-las-maras_1158049/>. Acesso em: 28. jan. 2017.

equilibrado e feliz. Deve-se a essa origem a associação do termo a sociedades imaginárias perfeitas, em sintonia com as premissas éticas, filosóficas e ideológicas de seus idealizadores.

Uma reflexão acerca do conceito remete a noção de *desejo*, que nasce com as primeiras vivências de satisfação, com a formação do aparelho psíquico. Pode-se afirmar, pela teoria freudiana, que o surgimento do desejo inaugura o psiquismo e será seu motor. José Luis Valls (1995) mostra que a experiência de satisfação funda um complexo representacional com três nuances: a) A representação do objeto de satisfação, ou seja, a representação que se ativa quando se reanima o desejo; 2) A representação dos movimentos evocados com esse objeto e o que esse objeto fez; 3) A representação da sensação de descarga (prazer). Para Sigmund Freud (1996a: 4-5), “uma moção desta índole é o que chamamos desejo; a reaparição da percepção é o cumprimento do desejo e o caminho mais curto para este é o que leva desde à excitação produzida pela necessidade até o investimento pleno da percepção”.

O desejo pode ser, também, fonte de angústia, de sentimentos contraditórios. Assim, é possível aproximar o conceito de *fantasia*, que Juan David Nasio (1980: 72) explica como aquilo que temos de mais próximo, que se dá a partir da experiência vivida do sujeito. “Sendo a fantasia uma construção, não se pode construí-la do nada, são necessários materiais e modelo”. Assim, podemos considerá-la experiência marcada no inconsciente do sujeito, mas que, na verdade, não ocorreu. A fantasia pode ser traduzida como forma de busca pelo prazer, combinando verdade e adulteração; algo que se constrói em um furo do pensamento e cuja atividade se constitui pela cena primária, ou seja, a realidade. Sob certo aspecto, é possível traçar uma tênue linha entre os conceitos de utopia e fantasia, uma vez que a utopia impulsiona o sujeito para a condição desejante, e por meio da fantasia é possível a esse mesmo sujeito manter-se na órbita de seu desejo e do desejo do Outro.

A partir da perspectiva de cultura como *invenção*, presente na obra de Roy Wagner (2010), é possível afirmar que as festas *rave* vêm sendo “inventadas” pelo texto etnográfico desde o início dos anos 2000, por meio das pesquisas realizadas por Fontanari (2003), Cavalcante (2005), Abreu (2005), Canevacci (2005), Ferreira (2006) e Alcantara (2009), por exemplo. Às margens do rio Guaíba, em Porto Alegre, o antropólogo Ivan

Paolo Fontanari (2003) busca, em uma perspectiva da Etnomusicologia, o *ethos* das festas *rave* que movimentavam a *cena eletrônica* da capital e ocupavam espaços abandonados, como armazéns vazios no Cais do Porto.

Tiago Coutinho Cavalcante (2005), em sua etnografia sobre festivais de música eletrônica, debruça-se sobre a relação entre o corpo e o festival, por meio das técnicas de êxtase que se desenvolvem na interação com os ambientes festivos. Para o antropólogo, por meio de ações simbólicas, criam-se e recriam-se práticas para *experimental* as potencialidades do corpo.

Já Abreu (2005), a partir de um olhar de perto e de dentro, aponta para algumas segregações que interrompem discursos de igualdade em festas *rave* de São Paulo, onde a presença dos *cybermanos*, participantes vindos da periferia, causou encontros, disputas e rupturas dentro da cena eletrônica.

Entretanto, entre ruídos, histórias se sobrepõem a histórias, criando versões poderosas, modelando realidades, legitimando narradores. Conforme Yuji Gushiken (2004: 86, grifo do autor),

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.

A invenção da cultura, na obra de Wagner, é evocada em seu potencial criativo, que tenta refletir sobre a cultura humana, por meio daquilo que é particular no universal. Assim, para o autor (2010: 30), o pesquisador

se torna o elo entre culturas por força da sua vivência em ambas; e é esse “conhecimento” e essa competência que ele mobiliza ao descrever e explicar a cultura estudada. “Cultura”, nesse sentido, traça um sinal de igualdade invisível entre o conhecedor (que vem a conhecer a si próprio) e o conhecido (que constitui uma comunidade de conhecedores).

Nesse sentido, ao “inventarem” as *raves* para a Antropologia, os pesquisadores descobrem também uma cultura e um campo de pesquisa, um nativo, “um ‘exótico’ que

os doutores, então, desconheciam”, nas palavras de Abreu (2011: 55). Conforme Wagner (2010: 30),

de fato, poderíamos dizer que um antropólogo “inventa” a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio da observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. Ao experimentar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade.

Logo, ao negar contradições das sociedades que produzem este tipo de festa, algumas pesquisas inventam “*doces bárbaros*”, conforme apresenta a antropóloga Katia Pascoal Fonseca. Para a autora (2011: 94), a *rave* marca uma

experiência potencializada pela participação ativa, que permite ao indivíduo a sensação de envolvimento e de fazer parte do grupo. Suspendendo temporariamente o passado e o futuro somente o agora importa, faz sentido. O foco é centrado no instante e na interação com os presentes. O ego de cada pessoa é extraviado na unidade de solidariedade, de prazer, de realização e de aceitação criado pela festa.

Na familiarização daquilo que é culturalmente diferente, no interior de onde olham para a cidade, pesquisadores também inventam no texto etnográfico possibilidades de mundos perfeitos, universos paralelos, onde todos são iguais, “livres, puros e felizes”, como afirma Jefferson Nunes (2010). Nascimento (2006), ao refletir, de forma bastante autobiográfica, sobre os “festivais de *trance* psicodélicos” – voltados aos estilos *trance* e *psytrance* – compara a dificuldade de acesso aos locais dos eventos com a “jornada do herói”. Alguns desses festivais pontuam o calendário e mobilizam fluxos nacionais e internacionais para regiões do País, como o litoral da Bahia, ou a região de Alto Paraíso, em Goiás. Muitos estrangeiros participam de tais festivais, onde o inglês costuma ser o idioma comum.

A autora deixa de apontar a relação desses eventos com as festas *rave*, consideradas por alguns como mais “comerciais”, em relação aos festivais, que seriam, por sua vez, mais “*underground*” (ABREU, 2011). Porém, tais eventos compartilham participantes que circulam por diferentes tipos de festas, sem, necessariamente, verem nisso uma contradição, mesmo que reconheçam suas particularidades. Alguns festivais dificultam e

tornam proibitiva a presença de uma grande camada devido aos valores dos ingressos e à distância dos centros urbanos, mas também são alvo de atenção e desejo dentro da cena eletrônica, com inúmeros relatos sobre a experiência transformadora que podem significar àqueles que conseguem acessá-los. Para Nascimento (2006: 42),

no contexto dos festivais todos são bem-vindos: negros, brancos, amarelos; ricos e pobres; heterossexuais, homossexuais ou bissexuais; estrangeiros, deficientes. O que importa é que, unidos pelo transe que a música proporciona, todas as diferenças são celebradas a ponto de se dissolverem, originando o místico sentimento de unidade.

Ainda conforme a análise de Wagner (2010: 41),

o efeito dessa invenção é tão profundo quanto inconsciente; cria-se o objeto no ato de tentar representá-lo mais objetivamente e ao mesmo tempo se criam (por meio de extensão analógica) as ideias e formas por meio das quais ele é inventado. O “controle”, seja o modelo do artista ou a cultura estudada, força o representador a corresponder às impressões que tem sobre ele, e no entanto essas impressões se alteram à medida que ele se vê mais absorvido em sua tarefa.

Baseada nos ensinamentos das festas *rave*, a escrita desta dissertação busca não aniquilar a diferença, mas potencializá-la. A partir da polifonia compartilhada em campo, atenta ao risco que algumas perspectivas trazem de simplificar o que é muito caro à Antropologia, como a diversidade e a complexidade dos modos de se engajar. No caminho apontado por Dawsey (2007: 531), “uma premissa se apresenta: campos emergentes freqüentemente surgem como manuscritos desbotados.”

Olhos e ouvidos disciplinados pela Antropologia inventam interlocuções “iguais”, *doces bárbaros*. Uma atualização de “bom selvagem”. A partir de um ponto de vista disciplinado pela Antropologia da Performance, entre diários de campo, memórias e esquecimentos, encontram-se as “histórias noturnas” (GINZBURG, 1991) das festas, suas esperanças, fantasias, utopias, mas, também, contradições, incoerências, rasuras, emendas suspeitas. Enfim, seus sonhos coletivos.

1.4 Canteiro de obras

[...] Os gritos soam como um aviso de incêndio!

“AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!”

Abro os olhos. Zonzo de sono. Assustado. O coração dispara. Mas a adrenalina faz pensar. Rápido, rápido. Estou no chill out com Priscila e Hugo, que havia conhecido na festa. Ficamos conversando por ali, antes de juntarmos nossas cobertas para assistirmos à animação, Uma história de amor e fúria [Luiz Bolognesi, 2013]. Com preguiça de encarar o frio da pista, ou das nossas barracas, acabamos dormindo no chilla.

Me ergo na cama improvisada no chão e olho para a cena, iluminada pelo telão onde segue a projeção de outro vídeo. Um cara, vinte e poucos anos, está de pé. Grita com uma moça que aparenta a mesma idade e segura um bebê no colo, sentada em um dos bancos baixos de madeira colocados no chill out. A criança chora sem parar. Ele não fala. Apenas grita na direção dos dois.

“AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!”

Priscila, que também acordou assustada, grita com ele: “Para com isso!” As pessoas que assistem o filme, sentadas ou deitadas pelo lugar, olham para a cena. Ninguém parece estar entendendo. Algumas sorriem. Outras estão assustadas, como nós. A garota, com o bebê no colo, sai do chill out. Hugo levanta e sai também. Junto-me a ele, na parte de fora. De costas para o cara, ela segura a criança. Ambas são mediadas por outra menina, que se coloca entre elas e mantém os braços abertos pedindo calma. Ele começa a gritar de novo.

“AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!”

Quanto mais ele grita, mais a criança chora. “Ah, eu lembrei. Eu não vou deixar você machucar meu filho!”, diz aquela que, supomos, deve ser a mãe da criança. Começa a juntar mais gente, com algumas lanternas. Tudo acontece muito rápido. Ele sai de onde estamos e o perco de vista. Algumas mulheres se juntam à mãe da criança. Nós três

voltamos para dentro do chill out. Hugo está irritado, xingando. Nos convida para a pista de dança, mas Priscila está inquieta, preocupada com o bebê, e vai ajudar a mãe.

Saio para dar uma volta e fumar. Tomo o caminho até a pista alternativa, com músicas “mais calmas” que as da pista principal. Quando estou descendo a estrada de pedra que leva ao local, sou parado por outros dois participantes. Eles alertam para tomar cuidado. “Tem um participante ‘louco’”, que agrediu outras pessoas na festa, entre elas uma fotógrafa e um “senhor hippie”. Durante o festival, havia visto esse senhor junto à tenda de cura, fazendo atividades de atendimento e rodas de conversa sobre saúde e qualidade de vida.

Volto com eles e encontramos a fotógrafa próxima às barracas de artesanato. Ela chora, rodeada por amigas. O agressor foi o mesmo que entrou na barraca do “hippie”, quando ele dormia. Relatam que, ao acordar com o movimento, tentando entender o que acontecia, ele foi agredido com socos. A fotógrafa conta que o “cara estava louco”. Havia agredido também a namorada e o bebê dela.

Vou terminar de fumar no deck, na elevação com vista para o vale, mas a visão é interrompida por gritos e pelo choro da mãe da criança, que, perto dali, é ajudada por alguns participantes. “EU ESTOU MORTA! EU MORRI! EU MORRI! MEU DEUS, EU NÃO ACREDITO QUE EU FIZ ISSO COMIGO! EU MORRI!”. Ela grita e chora. Me afasto e vou para a pista de dança, onde tudo parece fazer sentido.

Ao amanhecer, pessoas comentam no restaurante que os acontecimentos da noite haviam afetado a vibe do festival. O extraordinário interrompe o cotidiano da festa com aquilo que é trazido desde as cidades. Naquele dia, desisto de fazer a trilha até uma das cachoeiras, onde tínhamos combinado tomar banho. Ligo para Branca, ao fim da tarde, e aviso que voltarei um dia antes do combinado. Arrumo minhas coisas, desmonto minha barraca, me despeço e vou embora. (Diário de campo, primavera de 2016).

O fim da rave costuma ser um momento interessante. Após o cansado de horas, ou dias, os participantes começam a organizar o retorno às cidades. Roupas e toalhas devem ser recolhidas. Algo que tenha sido emprestado, como coberta, isqueiro, lanterna, deve ser pego de volta. Deve-se, também, devolver aos donos aquilo que se pediu emprestado.

Proprietários dos *campings*, às vezes, disponibilizam espetos, barracas, extensões, adaptadores, muitos deles deixados por outros participantes.

É momento de dar a última volta, passear pela *feira mix*, que costuma baixar um pouco o preço dos produtos ao fim dos eventos. Deve-se, também, olhar o ambiente, andar pelas trilhas, ver a vista do alto das pedras, ir até as cachoeiras, despedir-se de amigos e conhecidos na festa. Também é o momento de despedir-se da pista de dança, local importante da festa, articulador de movimentos, de fluxos – e ponto de fuga. Alguns participantes preferem ficar pelo *chill out*, deitados nas almofadas, relaxando, descansando, dormindo.

É hora de arrumar as malas. Dobrar saco de dormir, limpar e desarmar a barraca. Quem vem de excursão, deve cuidar o horário e local de saída do ônibus ou van. Parentes, amigos e conhecidos costumam vir buscar participantes, o que gera movimento de carros chegando e saindo. Grupos de amigos começam a se juntar próximos aos carros, esperando ou resgatando algum participante perdido. Lentamente, o número de barracas vai diminuindo, assim como o de participantes dançando.

Na entrada, costuma ter quem busque carona, seja até a rodoviária, seja até a cidade ou até a autoestrada próxima. O clima em carros, vans e ônibus costuma ser de cansaço, exaustão, mas, ao mesmo tempo, de alegria, com comentários e histórias engraçadas da festa. Alguns ainda fumam para relaxar, mas outros simplesmente dormem, com óculos escuros. Costuma rolar música eletrônica, mas em volume mais baixo. O número de passageiros costuma mudar, pois tem quem se perdeu, quem encontrou amigos e optou por ficar na festa, quem foi com outras excursões. E têm aqueles que ficam para sempre pelos campos da festa. Para Turner (1974: 5, grifo do autor),

liminaridade é a passagem entre “status” e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A “*communitas*” é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre “liminares”. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos.

De acordo com Abreu (2013: 177), uma “comunidade efêmera, de fim de semana, que se dissolve ao final de cada festa, essa tribo global permanece viva em *sites*, *blogs*, redes sociais da internet e mantém latente num certo circuito de lugares de encontro em grandes cidades”. Do campo para a cidade, retornam, também, ensinamentos, experiências. Novas perspectivas – assim como os ensaios etnográficos apresentados nessa dissertação, que, de forma benjaminiana, buscam radiografar alguns dos sonhos coletivos das *raves*, entendendo todo monumento de cultura como um monumento de barbárie.

Monumento inquietante da Modernidade, as festas *rave* e os festivais de música eletrônica colocam-se enquanto ponto de inflexão de teorias antropológicas, ao despertar questionamentos e possibilidades de reflexão, com foco no inacabamento, nos planos em conflito que tais práticas apresentam. “O mundo vira de ponta-cabeça. O que era sólido desmancha-se no ar. A festa enuncia uma catástrofe. E o mundo vira canteiro de obras. Universos sociais e simbólicos recriam-se a partir de elementos do caos.” (DAWSEY, 2006: 2).

O fim da festa costuma fechar ciclos, marcar interrupção, criar expectativas. Marca, da mesma forma, um reencontro com as cidades, em longas jornadas de retorno, às vezes, para outros estados ou países, mas já não é para a mesma cidade que se volta depois das festas e festivais. Ela parece ganhar novas cores; coisas que incomodavam, de repente, parecem não ter importância, tornam-se engraçadas. Vive-se a rotina com menos peso, vista como um intervalo, uma interrupção até a próxima festa, um momento *entre*. Aguarda-se com ansiedade por outros eventos, por sentir a *vibe* e reviver aqueles momentos coletivos de celebração.

De acordo com o antropólogo Michael Taussig (1993: 412, grifo do autor):

Montagem: focalizar para frente e para trás, partindo do indivíduo para o grupo; não se trata simplesmente de auto-absorção, interrompida e descartada por meio da participação no grupo ou com um ou dois membros dele; através dessa focalização para a frente e para trás, partindo do indivíduo para o grupo e vice-versa, estabelece-se uma espécie de espaço lúdico e de um espaço para testes, a fim de que se possa comparar as alucinações com o campo social do qual elas emanam. Então o próprio espaço de representação é esquadrinhado.

De diversos modos, experiências vividas de forma concreta no campo tingem o cotidiano dos participantes, e pesquisadores, muitas vezes, pondo em risco sentidos sociais. Talvez

por isso, o tema seja seguidamente revisitado, desde a Antropologia, testando arranjos, inquietando pesquisadores, explorando margens do texto etnográfico. Um trabalho em processo de montagem.

2 TESSITURAS

“Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.”

Walter Benjamín, *Infância em Berlim por volta de 1900*

“Não sabia ele de um fato: o pampa é único e perpétuo, e a memória é múltipla e frágil.”

Luiz Antonio Assis Brasil, *A margem imóvel do rio*

Chego no festival por volta das 7h30min, pouco antes do horário marcado para o início. Apresento-me ao segurança e ele avisa que ainda não posso entrar. Fico no gramado olhando a pouca movimentação da manhã. Com a aproximação das 8h, o fluxo de veículos no local aumenta, mas a maior parte dos que chegam integram a equipe de trabalho, identificados com a camiseta colorida da festa. Muitos dos que passam, sorriem e cumprimentam. Sorrio de volta, mas estou apreensivo. É a primeira vez que vou a um festival de música eletrônica em Pelotas. Já não frequento festas rave ou festivais eletrônicos há uns dois anos. Não sei (novamente) bem o que esperar. Havia esquecido como sinto um misto de prazer e ansiedade antes de começar o campo.

Um organizador se aproxima para falar com seguranças que circulam pelo gramado na entrada. Enumera aquilo que é permitido na festa e aquilo que não é: “Água: pode. Protetor solar: pode. Cadeira: pode. Be-bi-da: NÃO po-de. Bebida, só água”. “E chimarrão?”, pergunta o segurança. “Sim! Chimarrão, cuia, essas coisas: pode. Mas vai ter erva[-mate] aqui.” Ele faz uma pausa antes de afirmar de modo enfático, mas lento, olhando para os seguranças: “Dro-ga: NÃO po-de”. Ele pensa alguns instantes. Um dos seguranças pergunta, quebrando a expectativa: “E desodorante, pode?”. “Sim! Dá uma examinada ali para ver, mas pode. Deixa eu ver... É acho que é isso... Qualquer coisa a gente vai estar por aí se comunicando.”

Gigi, que faz parte da organização, me vê e vem conversar. Comento que o local está lindo e ela passa algumas informações novas sobre a finalização das montagens.

Conversamos um pouco sobre como foram os últimos retoques na decoração e o receio de chuva no dia anterior, quando as equipes estavam trabalhando a todo vapor. Gigi convida para entrar e ver o resultado dos trabalhos. Passo com uma das responsáveis pelos ingressos. Ela entrega a pulseira de plástico verde flúor com o nome da festa, que serve como acesso. Deseja um bom festival, sempre sorrindo.

O espaço gramado está completamente limpo. Dá para notar que a grama foi cortada recentemente. Todo o ambiente está organizado e cuidadosamente decorado. Muitos da equipe que chegam pela primeira vez ao espaço também se juntam em grupos para admirar os diversos ambientes; o palco, todo decorado com taquaras verdes, vai receber, bem mais tarde, um dos DJs mais importantes da cena eletrônica do País; a mesa com o café da manhã oferecido para os que chegam, com melancias, maçãs, bananas, melões; os pallets com almofadas para o descanso; as árvores enfeitadas por placas com dizeres pintados em tinta fluorescente. Dentre elas uma chama atenção: “SE FAZ SENTIR, FAZ SENTIDO”.

Jorge, outro organizador do evento, vem falar comigo. Pergunta como estão as coisas. Se “o trabalho está dando certo” Sorrio e concordo, sem saber bem o que responder. Neste momento, Carlos, que também faz parte da equipe, aproxima-se de nós. Ele dá um oi caloroso. “Ah, tu que é o... antropólogo?!”. Novamente, não sei exatamente o que responder. Sou um antropólogo em formação, eu acho. Sorrio e confirmo, sem deixar de ter uma sensação estranha, mas boa, por ser chamado assim. (Diário de campo, verão de 2016).

2.1 Formaconteúdo

Em 19 de janeiro de 2016, uma matéria do portal *Stereo Minds*⁶ questionava: “A nação dos fritos está forte como nunca. E agora?” *Fritos* é uma das maneira de chamar aquelas pessoas que estão no pico do efeito de psicoativos nas festas, mas, também, uma forma

⁶ Disponível em: <<http://stereominds.com.br/materias/a-nacao-dos-fritos-esta-forte-como-nunca-e-agora/>>. Acesso em: 29. out. 2016.

genérica de referir-se àqueles que gostam de música eletrônica. Segundo a matéria, grifos do autor, com o crescimento da *cena eletrônica*

as pessoas começaram a ter novas visões de mundo e de suas prioridades: o fulano que odiava seu emprego desistiu desse emprego, a fulana que não conseguia se relacionar bem com pessoas agora conseguia, alguns dos mais violentos fãs de futebol então faziam rodas de abraços em vez de rodas de porrada, saíam dos estádios direto pros clubs. **Felicidade artificial correndo dias e noites adentro.**

Não deixa de ser curioso iniciar esse ensaio etnográfico com uma matéria jornalística. Nos caminhos para me tornar antropólogo, algumas vezes busquei esquecer minha formação nas Ciências da Comunicação. Quando reconheci a importância que a formação teve, trouxe-a para dentro do texto etnográfico. O resultado se deu na forma de ensaios.

Como crítica ao modelo dramático seguido em alguns trabalhos acadêmicos antropológicos, muitas vezes reprodutores de uma lógica positivista de construção do conhecimento, o ensaio surge repleto de possibilidades por focar o inacabamento daquilo que é ensaiado, tal qual a escrita etnográfica, sempre incompleta. Desse modo, os ensaios presentes nesta dissertação não apontam exatamente para uma introdução, um desenvolvimento em capítulos e uma conclusão. A escolha da ordem e os arranjos dos textos não deixam, porém, de seguir uma montagem consciente e objetiva com a intenção de gerar efeito. Entretanto, os ensaios possuem certa autonomia, o que possibilita mais de uma forma de leitura.

Para Theodor Adorno (2003: 17), a universalidade, muitas vezes buscada em algumas obras, não cabe na especificidade do ensaio. A reflexão “não começa em Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”.

Distante da busca por repetições ou permanências, os ensaios aqui presentes tratam do mesmo tema: as festas *rave* e os festivais de música eletrônica, por meio das possibilidades vividas em campo, junto aos interlocutores. As reflexões que compõem a dissertação mudam conforme os locais olhados e conforme as escutas em campo. Por meio de diferentes posições, unidades ainda não envolvidas por palavras são transformadas em

textos. Como pano de fundo, a intencionalidade de refletir sobre os discursos e as práticas antropológicas, especialmente o estatuto do texto etnográfico e suas implicações.

Imagem 7: Outras pistas



Fonte: Flavio Ribeiro

Nas palavras de Adorno (2003: 24),

mesmo as doutrinas empiristas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento, concebidas de um modo mais ou menos constante, e desenvolvem essas condições como um contexto o mais homogêneo possível.

O ensaio também parece adequar-se à fragmentação das práticas sociais humanas, em especial, neste caso, ao estudo de festas *rave*. Diante de inúmeras possibilidades, as seleções são feitas segundo critérios que não têm “vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003: 16). Clifford Geertz (1994), reflete sobre a contemporaneidade do ensaio para a Antropologia, especialmente devido a sua plasticidade de escrita, em um cotidiano fragmentado e disruptivo. Para o autor, o ensaio

oferece várias direções, o que facilita a capacidade de ajustes ao longo do percurso e mudanças de rumo. Na análise do antropólogo (1994: 15, tradução minha)⁷,

outra vantagem do formato ensaístico é que ele se adapta facilmente a diferentes necessidades. A capacidade de sustentar uma linha de pensamento coerente no meio de um frenesi de convites propostos em total desordem, o talento para falar aqui, para contribuir ali, para honrar a memória ou para honrar a carreira de outra pessoa, para promover a causa desse jornal ou aquela organização, ou simplesmente pagar favores semelhantes aos que pediu aos outros, é, embora raramente seja mencionado, uma das condições definidoras da vida intelectual contemporânea.

A escolha do ensaio, porém, não deixa de evidenciar a ligação que possuo com a escrita, fortemente influenciada pela formação em Jornalismo, e a incidência da Literatura sobre minha produção, mesmo quando jornalística. Neste sentido, esta dissertação não deixa de fazer compreender melhor a contribuição que uma formação *entre áreas* oferece para uma pesquisa antropológica. Da mesma forma, a escrita serve como registro e como *expressão*, com hífen, em diálogo com a Antropologia das Formas Expressivas. De acordo com Tzvetan Todorov (2009: 77),

como a Filosofia e as Ciências Humanas, a Literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a Literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo.

Ao longo do processo de construção da dissertação, passei a reconhecer também a influência das festas *rave* para a escolha de uma escrita ensaística. É peculiar o esforço da Antropologia Social e Cultural de levar em conta as particularidades contidas nas performances culturais, sem, entretanto, deixar de considerar, conforme Cláudia Fonseca (1999), que “cada caso *não* é um caso”. Ao explorar a realidade com suas potencialidades de ficção, as *raves* causam efeitos e geram experiências, inclusive na linguagem antropológica adotada para tentar (d)escrevê-las. O resultado desse exercício demonstra

⁷ No original: “Otra ventaja de la forma ensayística es que se adapta fácilmente a distintas necesidades. La habilidad para sostener una línea de pensamiento coherente en medio de un frenesí de invitaciones propuestas en total desorden, el talento para hablar aquí, para contribuir allí, para honrar la memoria de uno o para homenajear la carrera de otro, para fomentar la causa de ese diario o aquella organización, o simplemente para pagar favores similares a los que uno mismo ha solicitado a otros, es, aunque se mencione raramente, una de las condiciones definitorias de la vida intelectual contemporánea.”

alguns dos ensinamentos da pesquisa, não apenas em sala de aula, mas na relação dessas categorias com o campo, na mediação com os interlocutores.

Segundo Adorno, em sua forma, o ensaio não deixa de anunciar aspectos presentes na sociedade que o produz. Para o autor (2003: 27),

a objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade de algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade.

Entre as várias possibilidades ensaiadas aqui, há espaço para os esquecimentos – e para a subtração de informações. Várias opções brotaram naquilo que é o indizível de cada pesquisa, o que não me isenta da responsabilidade sobre escolhas, recortes e montagens realizadas neste trabalho. Como defende Walter Benjamin (1987b: 105),

tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos podemos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver.

Nesse sentido, a etnografia busca menos dar ordem ao todo e mais apontar as emendas, os vestígios, as dobras presentes, porém, de forma crítica sobre a exposição que oferece, uma vez que, conforme Carolina de Camargo Abreu (2012: 11), “é uma encenação que escolhe uma perspectiva específica de apresentação e que tem consequências políticas sobre as quais devemos nos responsabilizar”.

2.2 Escavações

Esta pesquisa volta-se para festas *rave* e festivais de música eletrônica, chamados, também, de festivais multiculturais, festivais *open air* ou festivais psicodélicos, entendidos na pesquisa como festas de longa duração, de doze horas ou mais, que podem

chegar a uma semana, com predominância de música eletrônica, em suas mais variadas vertentes, como *trance*, *techno*, ou *drum 'n' bass*⁸, realizadas em locais afastados dos centros urbanos, como sítios, praias ou fazendas.

Festas *rave* surgem na despedida do século 20 como uma possibilidade da Modernidade. Nesse sentido, interagem com elementos agenciados pelo Padrão Mundo, via globalização. Muitas vezes, os participantes definem-se enquanto uma “tribo global”, ou *global tribe* (ABREU, 2011), ou mesmo como uma família (SANTOS, 2013), como foi possível ouvir, visualizar e perceber em diversas vozes durante o trabalho de campo. A circulação de pessoas por celebrações em diversas partes do mundo e o uso do inglês como idioma de comunicação entre participantes transnacionais são elementos recorrentes em campo. Ao mesmo tempo, são comuns críticas dirigidas à cidade e ao modo de vida urbano e, em contraposição, são generosos os elogios ao campo e à forma “natural” como se pode viver nesses locais. No campo, lampejam possibilidades não realizadas na cidade. Irrompem frustrações, fracassos, medos. Mas também desejos, resgates. Na análise de Yuji Gushiken (2004: 18),

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 sua pesquisa com os boias-frias nos canaviais do interior paulista, o antropólogo John Cowart Dawsey (2005b: 245) reflete que

colocando os opostos em relação, provocavam-se, com efeitos de interrupção, os curtos-circuitos nos fios que teciam redes de significado. Assim, carnavalizavam as próprias relações entre realidade e imagem, revelando um real fantasmagórico. Máscaras sociais transformam-se em motivos de brincadeira. Um detalhe revela a essência da brincadeira: a fricção do corpo do bóia-fria contra essas máscaras. Aqui, o que se produz – num parêntesis que nos permite brincar com palavras – é um estado de f(r)icção.

⁸ Algumas diferenças estéticas entre os estilos musicais serão tratadas no ensaio *Good Vibe*.

Para se ter uma ideia, a última edição do festival *Universo Paralelo* foi realizada de 27 de dezembro de 2017 a 3 de janeiro de 2018, na praia de Pratigi, Bahia, onde vários meses antes foi montada a estrutura para receber os participantes. Quando ocorrem em espaços urbanos, ou mais próxima da cidade, as *raves* costumam privilegiar locais abandonados ou em desuso, como hangares, fábricas ou estacionamentos abandonados, alguns dos monumentos esquecidos, descartados pela Modernidade. Em Pelotas/RS – em um movimento de retorno – *raves* e festivais de música eletrônica costumam ocupar alguns dos pontos fundadores da cidade, como nas antigas charqueadas, nas margens do Arroio Pelotas e do Canal São Gonçalo, na colônia ou nas praias do Laranjal.

Imagem 8: Abrir e fechar de olhos na festa



Fonte: Flávio Ribeiro

Cabe ressaltar que a diferença entre *raves* e festivais não diz respeito apenas ao tempo de duração. Para alguns participantes, festas *rave* seriam mais “comerciais” que os festivais, mais “*underground*”. (FONTANARI, 2003; NASCIMENTO, 2006; ABREU, 2011). Do mesmo modo, as *raves* estariam mais associadas ao estilo de música *techno*, e os festivais ao estilo de música *trance*, ou *psytrance*. Conforme Bernardo, que integra um dos núcleos de organizadores de festivais eletrônicos no Rio Grande do Sul:

“Se tu vai numa rave no final tu não consegue caminhar no meio de tanto lixo, fica tudo sujo, eles não têm o menor respeito. No festival não, depois que termina o lugar fica do mesmo jeito que tava antes.” (Diário de campo, inverno de 2012).

Kiko, DJ e organizador de festival que ocorre na Serra, destaca essa diferença. Para ele, pessoas que frequentam *raves* não teriam total noção da filosofia que envolve o movimento da cena eletrônica: Estariam mais preocupadas em aproveitar o momento para divertir-se. *“Nós começamos fazendo raves, mas agora a gente faz festivais.”* No entendimento do interlocutor, os festivais são uma transformação das *raves*, e, por consequência, atraem um público diferente, mais ligado às origens desse modo de festejar. (Diário de campo, inverno de 2012). Porém, em um mesmo evento, alguns participantes podem se referir-se ao que ocorre como *rave* ou como festival, uma vez que são reconhecidas as diversas relações que existem entre os tipos de eventos.

Igor, 26 anos em 2012, reconhece a implicação da mídia na construção de discursos sobre as festas *rave*. Para o DJ:

“A mídia força um pouco sobre festas rave. A meu ver é uma festa diferenciada, que envolve, muitas vezes, arte e cultura. Sempre vemos nos programas de TV sensacionalistas que a rave é um grande problema para o futuro dos jovens. Como eles mostram só o lado ‘ruim’ das festas, sempre ouvimos que elas são uma indústria da droga, que não existe outra coisa em rave sem ser drogas e jovens desvirtuados. O lado negativo não é a festa que transmite e, sim, as pessoas que a frequentam. Droga existe em qualquer lugar! Basta entender que enquanto houver grupos que se reúnem para viver o lado alternativo da vida cotidiana, sempre haverá o poder que controla o povo tentando derrubar. Porque só entende a hipocrisia sobre o assunto ‘uso de drogas’, quem olha na rua e na tevê e percebe que, em todo lugar, fazemos coisas muito piores para saúde física e mental, desde propagandas de cerveja até novelas. E no final das contas, o que importa é o como o indivíduo vê a própria existência.” (Diário de campo, inverno de 2012).

O *Projeto Pulso*⁹, grifos no original, quando do anúncio de um importante festival nacional, evidencia a pluralidade de sons em campo:

⁹ Disponível em: <<http://projetopulso.com.br/universo-paralello-esta-na-hora-de-se-programar/>>. Acesso em: 23. out. 2016.

Uma verdadeira cidade de bambu e palha para 20 mil interessados em conhecer toda a diversidade que a música eletrônica abraça é construída. Divididos por vertentes, os cinco palcos abrigam do *minimal* ao *psy-dark-trance*, além de shows e performances, todas com o pé na areia da praia; atividades culturais, galeria de arte, diversos *workshops*, cinema e um intercâmbio cultural que perpetua o festival como uma experiência única.

Miguel, que organiza e frequenta esses eventos, onde atua também como DJ, aponta, entretanto, que é necessária uma combinação, de estilos musicais, de horários de execução e de sequências, que impacta e gera efeitos na audiência.

“Pra mim, essa é a melhor sequência:

18:00 – *techno*

19:00 – *progdark*

20:00 – *progdark*

21:00 – *night*

22:00 – *night*

23:00 – *forest*

00:00 – *forest*

01:00 – *forest*

02:00 – *darkpsy*

03:00 – *darkpsy*

04:00 – *darkpsy*

05:00 – *hitech*

06:00 – *hitech*

07:00 – *goatrance*

08:00 – *psytrance*

09:00 – *psytrance*

10:00 – *psytrance / full on*

11:00 – *full on*

12:00 – *full on*

13:00 – *full on / progressive*

14:00 – *progressive*

15:00 – *progressive*

16:00 – *progressive*

17:00 – *progressive / progdark*

18:00 – *progdark*

E por aí vai tudo de novo...” (Diário de campo, primavera de 2017).

Porém, no ambiente festivo, os participantes fazem questão de destacar a distinção entre festas *rave* e “baladas”. Para Abreu (2011: 10, grifo da autora),

a “balada” que uma *rave* sugere é mais do que uma opção de lazer descomprometido entre tantas que a metrópole pode oferecer, pois requer mobilizações de ordens diversas e é quase sempre descrita como uma “experiência” marcante para seus participantes.

Em entrevista, Dalila, 21 anos em 2016, ressaltou como havia deixado de ir a “baladas” depois que passou a frequentar festas *rave*, a convite do irmão mais novo. Segundo a participante, o principal motivo seria o respeito por parte dos homens, que não abordam nem assediam as mulheres ao longo da festa, já que nas *raves* “*todo mundo se respeita*”. (Diário de campo, outono de 2016). Festas *rave* não costumam ser locais que estimulam flertes, investidas ou “pegação”. É comum ouvir, especialmente das mulheres, que se pode dançar do jeito que se quer, pois ninguém vai abordar – ao contrário de uma “balada”. A centralidade da música, ressaltada em diversos momentos pelos interlocutores, inibe que abordagens com essa finalidade sejam tecidas nas festas. Algo assim poderia atrapalhar a *vibe*, ou interromper a experiência com a música eletrônica e a festa.

Conforme Bianca, 22 anos em 2016:

“É muito diferente de quando tu vai para uma festa fechada, ou até mesmo nessas festas de rua que a gente vai. Aqui [Pelotas/RS] nem tanto, mas, lá em Porto Alegre, principalmente. As pessoas estão ali pra... pra se querer, sabe? Pra... é aquele negócio, tu vai gostar da pessoa pela primeira impressão, pelo físico, pelo dançar. Porque, querendo ou não, dançar também seria uma forma de atração que nem como os animais usam para acasalamento, sabe? E aí... quer dizer, ao meu ver, é mais ou menos assim, quando a gente está numa festa. Só que aquela coisa da sensualidade acaba te cativando, né. E é meio que a primeira impressão. Se tu gostou, tu vai continuar observando. E na

rave não é isso. Na rave as pessoas... Que nem como um amigo meu falou dessa última vez que a gente foi: 'Ai, que droga, tô solteiro e vou pra rave. Na rave ninguém fica.' Fica, é claro, mas não tem, não é a intenção das pessoas, né, ir lá pra caçar (risos). Ir lá pra paquerar, né. Então, é muito essa coisa, de tipo: tô bem, tô curtindo. Posso tá dançando. Posso tá num canto, sei lá. Só curtindo.” (Diário de campo, verão de 2016).

Outro elemento importante da distinção das *raves* em relação às baladas diz respeito às paisagens que servem de local para sua instalação. No meio da natureza, após uma série de comunicações, que se transportam na velocidade da internet, centenas de jovens dançam ao som poderoso e maquínico da música eletrônica. A iluminação, além das estrelas e da lua, é feita artificialmente por potentes canhões de luz, alguns de *leds*. Imagem insólita, mas recorrente em quase todas as regiões do País, as festas *rave* surgem como uma possibilidade na agenda de grandes cidades.

Imagem 9: Amanhecer eletrônico



Fonte: Flávio Ribeiro

Em um festival na Serra gaúcha, Olívia, vinte e nove anos em 2016, que trabalha na montagem e na organização desses eventos, tecia comentários sobre outro festival de música eletrônica que ocorre no Rio Grande do Sul, do qual havia participado. No *chill*

out – onde descansa-se da festa – a participante descrevia o outro festival como “mais *roots*” que aquele em que estávamos. No linguajar das *raves*, *roots* tem a ver, geralmente, com um contato maior com a natureza, causado pelo grande afastamento dos centros urbanos, mas também por dificuldades enfrentadas ao longo da festa. Não ter banheiro químico ou não ter água encanada são características de festas *rave* ou festivais mais *roots*. O fato de uma festa ser mais *roots*, ou ser mais *rooteira*, costuma ser tratado positivamente e gera histórias engraçadas, compartilhadas pelos participantes em seus encontros pelas *raves*.

De acordo com Dawsey (2005b: 172), “através do saber recolhido pelo sedentário, o passado faz estremecer o presente.” Para Olívia, mesmo que configurem momentos de trabalho, os festivais significam descanso em relação ao seu cotidiano em Porto Alegre. “*Lá é a Babilônia!*” (Diário de campo, primavera de 2016).

2.3 Barracas

Da porta da minha (multicolorida) barraca, conseguia ver sem dificuldade a pista de dança no meio da clareira, mas não distinguia com nitidez todos os movimentos que se passavam lá. Os sons estavam por todos os lados. Assim como alguns cheiros. O verde do gramado destinado ao acampamento durante os cinco dias do festival estava quase todo coberto por barracas de diferentes cores, formatos e tamanhos. Elas eram montadas conforme os participantes iam chegando – tal qual algumas de nossas cidades. O resultado foi um rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995) de trajetos, percursos e caminhos, difíceis de serem percorridos de dia, labirínticos à noite.

Imagem 10: Vale da rave



Fonte: Utopia Cultura Eletrônica

Um desafio, que, creio, todo antropólogo encara, é o de não redundar na “tentação da aldeia” (MAGNANI, 2014) ao transcrever uma cultura em texto antropológico – especialmente ao realizar o exercício de estudar a sua sociedade. Neste sentido, este trabalho segue a tradição antropológica nacional de estudos situados dentro do território brasileiro, aquilo que Peirano (1999: 225-226, grifos da autora) chama de “antropologia *at home*”. Para a antropóloga,

por muito tempo a antropologia foi definida pelo exotismo do seu objeto de estudo e pela distância, concebida como cultural e geográfica, que separava o pesquisador do seu grupo de pesquisa. Essa situação mudou. Mesmo nos centros socialmente legítimos de produção antropológica – para muitos, onde se faz a “antropologia internacional” – hoje o ideal do encontro radical com a alteridade não é mais a dimensão considerada essencial da antropologia. Nesses centros, houve uma mudança gradual em que a alteridade foi se tornando mais próxima – dos trobriandeses aos Azande, destes aos Kwakiutl passando pelos Bororo, daí para os países mediterrâneos, até os dias atuais, bem diferente de há vinte anos atrás, uma antropologia que se faz perto de casa, *at home*, é não só aceitável quanto desejável. No caso europeu, esse tipo de investigação permanece sendo considerada “antropologia”; para outros, os norte-americanos especialmente, a investigação *at home* deixa de ser antropologia e passa a fazer parte dos *cultural studies* (ou *feminist studies*, *science studies* etc.).

Atento aos riscos de “observar o familiar”, de acordo com Gilberto Velho (2008), este estudo busca não fixar, de forma autoritária, os participantes das *raves* enquanto um grupo identitário, uma “aldeia”, ou uma comunidade com noções claras de pertencimento, partindo do pressuposto de que as identidades não são estáticas, mas, muitas vezes, situacionais e operadas de forma política. Mesmo o uso do termo *raver*, enquanto aquele que participa de festas *rave*, é delicado e traz limitações quanto a sua aplicação, visto que muitos não identificam-se assim, sendo uma categoria muito mais ética do que êmica.

Outro dado para o qual Velho (2008) chama atenção é a duração do trabalho de campo, que, para o autor, não tem padrão: pode ser relativo, apesar de existirem aspectos de uma cultura que não são evidenciados em um primeiro momento e exigem um exercício prolongado de observação e de empatia. Venho coletando informações sobre festas *rave* desde outubro de 2011, quando passei a buscar literatura acadêmica voltada para festas *rave*, mas também para temas próximos, como música eletrônica, consumo de psicoativos, estudos de lazer, artes do corpo, entre outros. Os dados podem ser classificados em seis fontes distintas e complementares: observação participante e observação flutuante em festas e festivais; cadernos de campos organizados inicialmente durante minha graduação em Comunicação Social e somados aos trabalhos de campo realizados a partir do ingresso no mestrado, em 2016; transcrições de entrevistas com participantes em momentos fora da festa; material midiático, como notícias, reportagens e filmes, *flyers*, sobre o tema, catalogados e arquivados; transcrição de depoimentos e postagens realizados no *Facebook*, em grupos de participantes, ou páginas dos eventos e núcleos; e levantamento bibliográfico a respeito do tema, especialmente aquele produzido pelas Ciências Humanas.

Cabe ressaltar algumas implicações que pesquisas em festas podem acarretar e as especificidades de trabalhar em um campo que não reproduz, de forma tradicional, alguns modelos das pesquisas antropológicas, distante dos estudos clássicos da Antropologia brasileira, que privilegiam os “estudos de comunidades” onde “a vida social de uma determinada comunidade, social e espacialmente localizada, é objeto de investigação minuciosa e detalhada” (OLIVEIRA; MAIO, 2011: 522). Os fluxos *entre festas* operam uma circulação por cidades, estados e países. Dinâmica que é recorrente entre aqueles que frequentam *raves* e festivais de música eletrônica. O que temos ao longo dos ensaios é o resultado de um processo de observações em festas *rave* realizadas em momentos e

lugares distintos pelo Rio Grande do Sul – somado às entrevistas e depoimentos dos interlocutores e leitura de pesquisas sobre o tema realizadas pelo mundo. Assim, acredito que o incorreto seria situar Pelotas/RS, Rio Grande/RS ou Caxias do Sul/RS, como o local da pesquisa, circunscrevendo e, ao mesmo tempo, sedentarizando um modo de festejar que é nômade por origem.

Na análise de Graham St. John (2010: 8, tradução minha)¹⁰,

a mobilidade é parte integrante do *psytrance*, de diferentes maneiras. Como indicado, o movimento fluido dos entusiastas de *psytrance* requer uma conceptualização de músicas e estilo de vida que as práticas estruturalistas não são capazes de fornecer. Isso é ainda mais evidente, dado que os engajamentos não são tipicamente expressões de uma identidade minoritária, racial, étnica, de classe ou sexual, como é comum, por exemplo, no *hip-hop*. Os engajamentos são mais articulações prováveis de um privilegiado dissenso de classe média, repleto de expatriação, embora não necessariamente “branco”, como a popularidade do *psytrance* entre os entusiastas japonês e brasileiros atesta.

De acordo com o antropólogo Otávio Velho (2012: 381),

a transformação do mundo inteiro em um campo homogêneo, sujeito ao escrutínio da etnografia, é outro aspecto de um modernismo exacerbado que não deveria ser desconsiderado. Aqui as distinções entre a linguagem das palavras (discursos) e a linguagem do corpo e (outros) atos recebem pouca importância, com consequência para as descrições supostamente valorizadas como densas. Uma habilidade é desenvolvida para as construções do texto, que permite uma dupla leitura por meio de um padrão (e uma estética) que crescentemente leva menos etnografia e mais interpretação, embora a última possa ser disfarçada como o ponto de vista do nativo. Apesar de típico de pesquisas reais, nenhum fio solto parece ser permitido.

Uma pesquisa nômade, multissituada (MARCUS, 1995), apresenta uma série de desafios, visto que o aporte teórico e metodológico deste campo do conhecimento, originalmente, visava estudos de comunidade em pequena escala, ou “sociedades simples”. Entretanto, a opção por um estudo assim também apresenta vantagens, já que as festas e os seus participantes estão em movimento. Segundo Gushiken (2004: 11),

¹⁰ “Thus mobility is integral to *psytrance*, but in a number of ways. As indicated, the fluid movement of *psytrance* enthusiasts requires a conceptualization of music and lifestyle practices structuralist frameworks are unable to provide. This is all the more evident given that commitments are typically not expressions of minority or marginal race, ethnic, class or sexual identity, as is common, for example, within *hip-hop*. Commitments are more likely articulations of a privileged middle-class dissensus and resourceful expatriation, though not necessarily “white” as the popularity of *psytrance* among Japanese and Brazilian enthusiasts attests.”

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.

Creio que uma das possibilidades que se apresenta para os estudos de festas *rave* seja pensar nesses grupos de jovens enquanto uma “comunidade estética”, em diálogo com a antropóloga Laure Clémence Garrabé (2012). Isso implica admitir uma série de afinidades entre os participantes, uma vez que, por uma gama de caminhos, encontram-se em um mesmo espaço, compartilhando um momento significativo em suas vidas. Uma experiência *rave*. (ABREU, 2011). Obviamente, isso não objetiva dar unicidade ao campo. Existem sentidos diversos, vozes discordantes, versões que se contradizem, como em qualquer outro campo.

Imagem 11: Estética festiva



Fonte: Flávio Ribeiro

Conforme Garrabé (2012: 63, grifos da autora),

o Lume Teatro, a *Sasha Waltz and Guests*, um grupo de dança folclórica da Romênia, uma agremiação carnavalesca brasileira, ou até trabalhadores rurais

nos morros da Martinica, constroem todos coletivamente formas de sociabilidades em torno de códigos e corporeidades (técnicas) que lhes permitem se identificar ou, ao contrário, se desligar, numa escala infinita de variações, das representações ou dos enunciados culturais nos quais exercem ou se expõem. Ao mesmo tempo, constroem o que poderíamos chamar de *comunidade estética*, sensível, e sua respectiva historicidade.

Neste jogo de entender aquilo que existe de consenso – uma vez que há elementos comuns que reúnem e que agrupam esses jovens, ao mesmo tempo em que o campo se mostra polifônico, traz ambivalências e provoca tensões – reside um dos principais desafios desta pesquisa. Não se pretende tomar as festas *rave* como algo dado, mas refletir sobre as falas, e sobre os ruídos e as rasuras que têm origem na sua prática. Nesse sentido, não ser “nativo” teve papel que considero importante. O fato de não frequentar *raves* anteriormente à pesquisa permitiu estranhar alguns elementos que não são evidentes.

Não (re)conhecer vários dos signos permitiu ir a campo com a consciência de quem não sabe. Muitas vezes, as repostas para minhas perguntas eram de que o “*sentido é que não há sentido*”, enquanto outras surpreendiam pelas relações e estranhamentos, por caminhos distintos. Constance Classen (1997) defende que, por meio dos sentidos do corpo, criam-se os sentidos do mundo. Para a antropóloga (1997: 401, tradução minha¹¹),

há muitas maneiras pelas quais a percepção sensorial pode estar imbuída de significado cultural. Os próprios sentidos podem estar ligados cada um a diferentes formas de associações, e certos sentidos têm maior valor do que outros. Sensações particulares – uma cor vermelha, um mau cheiro, um sabor doce – podem ter valor simbólico em diferentes contextos.

Nas *raves*, a baixa iluminação e a opção pela “luz negra” modificam e intensificam o uso dos demais sentidos corporais em detrimento da visão. Além disso, o uso de psicoativos, sintéticos e/ou naturais, altera a percepção e a forma de ver o mundo – mas também de ouvir, de perceber cheiros, de sentir gostos e de abraçar o outro. Em relação ao uso dos sentidos para a construção do texto etnográfico, a antropóloga María Elvira Díaz-Benítez (2007: 94, grifos da autora) aponta que

existe também na antropologia *mainstream* e na prática etnográfica uma tendência a valorar o referencial falado. Tem-se ponderado o poder e a

¹¹ No original: “*There are many ways in which sensory perception may be imbued with cultural significance. The senses themselves may each be linked with different trains of associations, and certain senses ranked higher in value than others. Particular sensations a red colour, a foul odour, a sweet flavour – may have symbolic value in different contexts.*”

importância do que é *dito*, o significado das *palavras* dentro de um contexto cultural e a força que estas têm para transformar sociedades.

Porém, no ambiente musical das *raves*, a audição está voltada para a música. Em contextos assim, realizar entrevistas é, também, correr o risco de interromper momentos significativos. Mais do que dificuldades técnicas, uma sensação de estar incomodando – ou, em algum caso, o receio de estar interrompendo *algo* – impediu a captação em áudio de entrevistas com os participantes. Cabe pontuar o lugar da palavra nestes eventos. Para Abreu (2011: 8, grifos da autora),

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

Os festivais, entretanto, com seus vários dias de duração, são mais propícios para conversas. Nesses eventos, realizei algumas entrevistas mais longas, aproveitando espaços como lanchonetes, feiras *mix*, *chill out*, gramados. Tanto *raves* como festivais geraram diversas conversas informais, momentos descontraídos, encontros com amigos.

Imagem 12: Ponto de vista da pista de dança



Fonte: Vagner Barreto

Segundo Abreu (2011: 8, grifo da autora), a pista de dança nas *raves* não configura local para o diálogo, mas privilegia a dança, a performance, o frenesi coletivo. As conversas, quando ocorrem, circulam por “lembranças agradáveis, pequenas histórias engraçadas, ou curiosas, sobre pessoas do grupo de amigos e do próprio grupo”. Porém, para a antropóloga, ao se afastarem da pista, os temas podem girar em torno da

competição desenfreada, da ansiedade e da falta de sentido da vida cotidiana na cidade para elogiar a vivência de “comunidade” na *rave*. Falava-se também da correria e da solidão no dia a dia do trabalho durante a semana, a fim de reiterar a satisfação em poder conversar sobre Deus, duendes, mistérios esquecidos, curiosidades de outros mundos, ou seja, algumas das coisas consideradas como “realmente importantes”.

Ainda que as entrevistas em profundidade tenham sido realizadas em outros momentos que não o das festas, o trabalho de campo nas *raves* foi essencial para observar algumas das imagens que irrompem de seu interior. Como estratégia, para não influenciar as respostas durante as entrevistas acabando por ouvir confirmação/reprodução de afirmação que havia feito, optei pelo mínimo possível de questões. Para facilitar a interlocução

solicitei, quando possível, que os participantes mostrassem fotografias de sua participação em festas *rave*. A estratégia foi pedir que falassem sobre motivos da escolha daquelas imagens e o que elas apresentavam sobre a dinâmica da festa. A técnica se mostrou extremamente valiosa e gerou uma série de descobertas que inicialmente não estavam evidentes. Algumas das fotografias escolhidas pelos interlocutores compõem esta pesquisa. Mais do que “figuras”, as imagens são compreendidas na pesquisa como uma linguagem que tece aproximações com o texto, sem, necessariamente, complementá-lo, por vezes, sendo até contraditória ao texto. Uma montagem em forma de choque que pode justapor elementos conflitantes, mas presentes em campo.

Da mesma forma, acompanhei publicações e postagens realizadas em grupos e eventos no *Facebook* – por entender a importância que essa mídia ocupa na comunicação entre os participantes. É no *Facebook* que divulgam-se os eventos; que organizam-se as excursões; que postam-se as fotografias dos locais de realização dos eventos; que compartilham-se os mapas e as trilhas para chegar nos locais; que pedem-se as fotografias após a realização; que avisam-se sobre coisas perdidas, encontradas ou esquecidas nas *raves*. Porém, especialmente para esta pesquisa, é interessante a forma como o *Facebook* serve de mural para declarações – carregadas de sentidos – realizadas antes, durante e após festas e festivais. Seguem alguns depoimentos possíveis de serem encontradas na rede:

“O que dizer sobre essa Planet? Quem não foi perdeu...”

Fazia tempo que não via a galera de Pelotas [RS] e Rio Grande [RS] tão inspirada em... que pista que galera que festa!!!” (Diário de campo, transcrito no outono de 2016).

“Aaah, se eu pudesse, voltaria no tempo. Quanta alegria, quanto amor! Tô sentindo dor no corpo, até hoje, mas tô com o espírito tão leve, tão tranquilo. No final, é isso que vale a pena! E a minha família está crescendo, aos pouquinhos...” (Diário de campo, transcrito na primavera de 2016).

“[...] A Fluctus representa uma grande oportunidade para aqueles que procuram um ambiente diferente do que nos trazem normalmente. Nos mostra que a essência tá no ser, e não no parecer. Ambiente que nos eleva a um nível tão inacreditável, que tudo o que

resta é a sensação de humanidade com o outro. Ninguém está acima, ninguém fica pra trás. Todos se contagiam com a beleza da simplicidade, e lado a lado conseguimos ultrapassar as barreiras que o ego impõe, barreiras que fazem alguns pensar que estão além do resto por escolherem outros caminhos. Que venham as próximas Fluctus, com cada vez mais força, porque o amor envolvido nesse núcleo já transborda e nos faz sentir acolhidos e amados, independente de elo. Obrigada por mais um resgate. Obrigada por esse dia, pelos encontros e reencontros. Obrigada por cada sorriso que tornou nosso dia melhor. Só obrigada!” (Diário de campo, transcrito no outono de 2016).

Por meio do *Facebook*, os fluxos da “tribo global” (ABREU, 2011) se (re)únem. Imagens lúdicas de sonhos são marcadas por “*encontros e reencontros*”. Descobre-se uma festa carregada de experiências, onde “*ninguém está acima*”. Um mural *online* onde a experiência *rave* se manifesta através dos sentidos do corpo. “*Tô sentindo dor no corpo, até hoje, mas tô com o espírito tão leve, tão tranquilo*”. Uma família, onde “*ninguém fica para trás*”.

A placa citada no início deste ensaio, talvez, seja uma pista – e uma inspiração à corrente ausência de sentido. Nos registros que os participantes produzem sobre si, “*se faz sentir, faz sentido*”.

2.4 Viagens

Os ensaios que compõem a dissertação consideram a Antropologia para além de um modo de pensar, mas como um modo de fazer que afeta, não apenas nossa escrita, mas também nossa presença no mundo. Outra implicação trazida pelo trabalho antropológico são as dimensões éticas decorrentes de fazer pesquisa em ambientes festivos, nos quais algumas práticas são socioculturalmente contraditórias. Na tentativa de preservar as informações, bem como dar liberdade às falas dos interlocutores sobre temas delicados, optei por alterar os nomes de todos os participantes, consciente do debate a respeito da utilização do anonimato no texto antropológico. Como reflete Fonseca (2008: 40),

sendo a análise antropológica parte integrante do projeto moderno, o antropólogo deve inevitavelmente incorporar a tensão entre sua formação

intelectual e sua exposição a visões dissonantes do mundo. Nessas circunstâncias, não é surpreendente constatar que as inquietações éticas e políticas do exercício etnográfico, em vez de serem solucionadas com a maturidade do pesquisador, tendem a crescer.

Em campo, muitos interlocutores não demonstraram preocupação com a alteração de seus dados pessoais. Inclusive, solicitavam a utilização dos nomes verdadeiros como forma de comprovar que não acreditavam estar fazendo “nada de errado”¹². (Diário de campo, registrado no inverno de 2012 e verão de 2016). Entretanto, preferi alterar todos os nomes, atento às consequências que algumas informações podem causar. Optei, também, por não colocar as datas dos registros de diários de campo presentes aqui, como forma de respeito às informações compartilhadas e por entender que a supressão das datas, substituídas pelas estações do ano, não altera o conteúdo dos relatos, nem impede a compreensão das situações descritas, enquanto situa os dados no tempo.

Ao longo da pesquisa reconsidero, sem descartar, algumas das afirmações realizadas anteriormente em minha graduação. (RODRIGUES, 2012). Em 2011 e 2012 enveredei para o interior de Caxias do Sul e de algumas cidades próximas com um caderno de campo e o desejo de conhecer aquelas festas. A “colônia” à qual me referi é uma forma de tratar, na Serra gaúcha, a zona rural dos municípios. Para muitos moradores da área urbana, a colônia é o local de descanso, de reencontro com familiares, com dialetos, com comidas típicas (MENASCHE, 2010), mas, também, com festas *rave*.

Como festas, ao menos para a Antropologia, começam muito antes de seu início, testei algumas formas de ir até os eventos, experimentando diferentes modos de chegar e de partir. Nesses modos de ir e vir, tive oportunidade de vislumbrar dinâmicas que eram desconhecidas. Em alguns casos, fui e/ou voltei para os locais das festas de ônibus, em excursão ou de carona. Com grupos de amigos ou com pessoas que eram, até então, desconhecidas. As excursões apresentaram-se como intensos momentos de conversa e preparação.

¹² De acordo com Cláudia Fonseca (2008: 41): “Pelo contrário, mascarar nomes de pessoas ou de determinada comunidade pode trazer a mesma impressão que trazem os rostos borrados ou as tarjas pretas cobrindo os olhos que vemos em filmes e fotos de jovens infratores. Parece designar justamente as pessoas que têm algo para esconder.”

Imagem 13: Festa como (re)encontro



Fonte: Camila Rauber

Todos esses momentos geraram conhecimento sobre as *raves*. Conforme registro do Diário de campo:

Estou esperando, próximo às porteiiras que dão acesso ao festival, o ônibus que faz o transporte entre o camping e a rodoviária de [nome da cidade]. Uma grande caminhonete preta sobe pela estrada que leva até a pista de dança. É uma das filhas do dono do local, que conheci ao longo da festa, enquanto ela atendia no restaurante. Ela e o companheiro perguntam se eu quero carona até a rodoviária. Aceito, já vendo nisso uma oportunidade de conversar sobre o festival.

No caminho, comentamos algumas amenidades para quebrarmos o gelo. Eles também parecem curiosos. Perguntam se já conhecia a cidade e a região. Animam-se quando eu falo que já morei em Caxias do Sul/RS e o assunto permanece neste tema, por um tempo.

Pergunto se eles conheciam festas assim e o que estavam achando. Fico com um pouco de receio, mas sou surpreendido pela resposta. Animadamente, ambos comentam que ficaram com medo no início, por não saberem do que tratava-se uma rave, mas estão adorando. Já fazem planos para receber o evento no próximo ano.

Ambos comentam como os participantes são muito educados, calmos; que não tiveram problema algum durante os dias de evento, ao contrário do que ocorre, às vezes, durante os acampamentos no verão. Afirmaram, também, que os participantes “não reclamam de nada”, cuidam para não jogar lixo no chão e apenas fazem fogueiras em locais permitidos, já que parte do camping é formada por mata atlântica nativa.

Para completar o quadro de impressões, o motorista conta o caso de alguns participantes que chegaram naquele dia já no fim do almoço, quando havia pouca comida e alguns dos pratos servidos haviam acabado. Mesmo assim, todos aceitaram comer o que tinha. “Ficaram até agradecidos!”, riu. (Diário de campo, primavera de 2016).

Em vários sentidos, sigo os rastros das pesquisas desenvolvidas por Abreu (2005; 2011; 2013). Em sua tese, a antropóloga parte do estranhamento em relação à presença de membros de grupos indígenas em festas *rave* e festivais de música eletrônica, por meio de “rituais” e performances realizados ao longo dos eventos. Entretanto, a participação dos coletivos indígenas, para a autora, ganha ares alegóricos, borrando as fronteiras entre o ritual e o espetáculo, e acionando o imaginário de longa duração sobre os indígenas. A antropóloga também percebe e problematiza a relação entre o campo e a cidade, o que reforça o quanto esses discursos estão presentes e mostram-se conflituosos no interior das festas. Nas *raves* há algo de não resolvido nessa relação. Um certo mal-estar.

Assim, segundo Dawsey (2008: 534),

para se conhecer uma estrutura social, é preciso suscitar um deslocamento do lugar olhado das coisas. Em momentos de interrupção de papéis, ou de antiestrutura, sociedades produzem efeitos de estranhamento em relação a si mesmas. Elas brincam com o perigo. Sob o signo da subjuntividade, fricciona-se a experiência do real explorando suas dimensões de ficção. Abrem-se fendas em superfícies endurecidas. Manifestam-se elementos não resolvidos. Ctônicos. Vulcânicos. No espelho mágico dos rituais, sociedades se recriam, transformando elementos do caos em universos sociais e simbólicos.

Longe de ser uma crítica ao trabalho realizado por Abreu, esta dissertação aponta para o inacabamento da pesquisa antropológica e para as diversas possibilidades geradas pelo trabalho etnográfico. Como defende Mariza Peirano (1994: 218),

diferente das outras ciências sociais, dados etnográficos antropológicos frequentemente são alvo de reanálises. Normalmente a reanálise se dá quando outro antropólogo descobre um “resíduo” inexplicado nos dados iniciais que permite vislumbrar uma nova configuração interpretativa. Ou quando um antropólogo aproxima os dados alheios com questões novas. Em qualquer dos casos, o que está em jogo é a incompletude ou a abundância etnográfica.

Faz-se notar que as festas *rave* e os festivais de música eletrônica, mesmo já objeto de estudo antropológico, ainda têm diversas possibilidades de investigação, com abordagens que possam lançar olhares sobre seu processo e sua organização, não no sentido de acabamento e/ou esgotamento do tema, mas, ao contrário, no sentido de inacabamento, de devir que permeia as performances culturais.

3 DANÇANDO NO ESCURO

“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 clandestína e que pouco ou quase nada se deixou registrado sobre elas.”

Yují Gushiken, *Noites-Máquinas*

“Bailam corujas e pírilampos
entre os sacís e as fadas.

E lá no fundo azul
na noite da floresta.

A lua iluminou
a dança, a roda, a festa”

Secos & Molhados, *O víra*

É verão. O dia ensolarado deu lugar a uma noite estrelada. Ainda está quente, embora já passe das 23h. A festa, que ocorre desde o início da manhã, continua. O local escolhido fica na região do Porto de Pelotas/RS, próximo a um pedaço tradicionalmente frequentado para ouvir música, tomar chimarrão...

No dia anterior, notei que o palco estava sendo montado na parte de traz, em um grande gramado com fim no Canal São Gonçalo, que a 10km do local desagua na Laguna dos Patos. O Canal demarca os limites espaciais da festa e faz com que exista apenas uma forma de entrada e saída, através da construção onde funciona o bar. Perto da margem, debaixo das árvores, foram colocadas as barracas de artesanato dos “hippies”, como descreveu uma interlocutora da organização, e a banca com comidas.

Durante a festa, percebo que a equipe de segurança que circula pelo local utilizou faixas para evitar a entrada de pessoas na água. Vejo, em alguns momentos, os seguranças impedindo, com palavras gentis e sorrisos, grupos de participantes de cruzarem a linha

para refrescarem-se na água. Todos desistem, sem insistir, em clima de brincadeira. Alguns optam por brincar nas gangorras, onde disputam espaço com as crianças.

Pouco depois do meio-dia, uns caras de lancha vêm até bem próximo da margem ver o que está acontecendo. Um dos homens, com um garoto na garupa, fica com a lancha parada na água; observa por um tempo; grita para um dos participantes: “Que que é isso aí?”. O participante, que estava tomando cerveja com amigos na festa, olha, mas não responde. O homem da lancha fica sem entender, intrigado. Anda mais um pouco pela água em busca de um melhor ângulo para espiar. Fala algo para o outro, antes de afastarem-se, mas não consigo ouvir por causa da música.

Próximo à pista de dança, a música eletrônica é intensificada por potentes caixas de som. Dá para sentir no corpo. Os sons graves do bumbo são permeados por notas mais agudas. Vozes. Ruídos. Sussurros. Elementos importantes para compor a polifonia da música. Os sons percorrem o corpo como um choque. O peito vibra com o bumbo eletrônico. Os participantes ficam em frente ao palco. Os grupos não são delimitados, não se dança em roda, mas virado para o DJ. As feições de alguns estão escondidas por máscaras de aliens, de animais, de outros seres fantásticos. Muitos estão com os olhos fechados e os rostos voltados para cima. Vários usam óculos escuros, mas já é noite. Outros chupam pirulitos ou mascam o palito de plástico.

Pessoas descalças também aparecem por todos os lados. E dançam. Pulam. Batem os pés no chão, às vezes tudo ao mesmo tempo. Como se estivessem marchando no mesmo lugar. Os movimentos diminuem junto com as BPM [batidas por minuto] – até reiniciarem com gritos de “ca-raaaaaaaaaaaaaaaaa-lho” e pulos quando o DJ retorna com as batidas fortes. Os braços se movem como que levados pelo vento. Às vezes, ao lado do corpo ou acima da cabeça, outras em frente ao peito. Cruzam de um lado para o outro. Mais rapidamente. Mais lentamente. Parecem muito leves, em contraste com as pisadas duras. O clima quente do verão pelotense deixou o chão seco. O número de pessoas faz a poeira tomar conta da pista. As roupas estão cobertas por um pó fino, amarelado. Os calçados e pés estão encardidos. Os rostos queimados do sol. Suados. Ninguém parece se importar.

Quando estou indo embora, perto da meia-noite, uma enorme fogueira é acesa ao lado da pista com galhos secos que alguém juntou pelo chão. Alguns participantes vão sentar ou deitar ao redor, enquanto outros brincam com o perigo e dançam próximo ao fogo. A todo instante, mais galhos são arremessados; levantam labaredas na pira que se formou. A iluminação laranja criada pelas chamas revela rostos cansados, sorridentes, mas também cria muita sombra pelo festa. (Diário de campo, verão de 2016).

3. 1 Sob um céu de estrelas

No Brasil, as primeiras festas *rave* aconteceram nos anos 1990, nas praias de Trancoso, ao Sul da Bahia. Desde então, as *raves* mantêm, como cenário e tradição, locais de belezas exuberantes e apresentam-se como uma forma de convivência diversa com a natureza. Os cenários escolhidos para a realização de festas são, prioritariamente, espaços nos arredores de grandes cidades, geralmente a algumas horas de distância, sendo por vezes de difícil acesso. *Deep Forest* é nome de festa *rave*.

Na análise de Nathalia Araújo Moreira (2014: 96),

esta ambiência excepcional é criada por meio de uma junção de ingredientes: cores fluorescentes; luzes negras; instalações artísticas interativas; imagens de deuses, fadas, duendes, alienígenas; árvores e jardins iluminados; incensos; placas com mensagens sugestivas; figuras fractais, espaciais e geométricas projetadas pelo VJ; espaços de relaxamento e meditação; performances de artistas nus; malabares com fogo; bailarinas dançando no ar em seus tecidos coloridos; tudo isso somado a exuberantes paisagens naturais e à música eletrônica psicodélica.

As festas, como aponta a historiadora Mary Del Priore (2000: 8), têm a função de marcar o calendário humano. Ao mesmo tempo, servem como interrupções desse calendário. Presentes em todas as sociedades, as festas operam no nível da fantasia, da permissividade, do travestismo, da inversão; desrespeitam as ordens vigentes, ao mesmo tempo em que podem seguir protocolos rigorosos. “Ora ela é suporte para a criatividade de uma comunidade, ora afirma a perenidade das instituições de poder”. *Magnitude* é nome de festa *rave*. As festas são políticas, são religiosas, mas são também simbólicas. Acredito que, acima de tudo, festas são ambivalentes.

Alan, em depoimento realizado em um festival, destaca:

“Boa tarde, ser. Nesse corpo, atuo como Alan, aqui, nesse planeta. Vou contar uma curta história da transformação na minha vida, neste instante, neste momento que estou vivenciando. Em fevereiro deste ano, eu pedi demissão da minha empresa. Trabalhava como eletrotécnico na [nome da empresa]. Levava uma vida sossegada, tranquila, uma vida que eu tinha desejado, antes. Emprego fixo, salário no final do mês, estável, uma vida, enfim, sem riscos. Mas eu comecei a notar que aquele era meu outro eu. Trabalhava todo de cinza. Com equipamentos cinza. O chão da empresa era cinza. E o meu outro lado era esse aqui que você está vendo, o lado colorido da vida. Com uma Kombi colorida. Pessoas coloridas. Som. Diversidade.” (Diário de campo, primavera de 2016).

Há algumas décadas, a temática das festas não configurava, a priori, um problema de pesquisa antropológico. Os estudos de comunidade privilegiavam etnografias entre indígenas, camponeses, ribeirinhos, com foco nos modos de vida, nas tradições religiosas, nos laços de família, parentesco, compadrio e nas relações com a sociedade envolvente. Tidas inicialmente como tema inferior na literatura antropológica brasileira, como aponta José Guilherme Magnani (2003), as festas passaram a conquistar espaço a partir dos anos 1980, quando atores periféricos foram percebidos pela academia como atores políticos com destaque social, como descreve Eunice Durham (1988). Nesse momento histórico, alguns pesquisadores brasileiros passaram a dar mais atenção, mesmo que com resistência de setores na academia, para a sociabilidade presente nesses momentos de lazer. A partir desse período, de forma bastante diversificada e nem sempre com pontos comuns, as pesquisas sobre o tema conquistaram espaço no interior da Antropologia, com o aumento do número de dissertações, de teses, de dossiês e de livros sobre a temática (RODRIGUES; RIETH, 2018). *Welcome to The Future* é nome de festa rave.

Imagem 14: Camadas de festa



Fonte: Flávio Ribeiro

O interesse pelas festas passou, inclusive, a ser tema de reconhecidos trabalhos para o campo antropológico, como as obras de Roberto DaMatta (1997), de Rita de Cássia do Amaral (1998), de Maria Laura Cavalcanti (1998) e de José Guilherme Magnani (2003), apenas para citar alguns exemplos. Entretanto, segundo Del Priore (2000: 10), “a festa, tanto no passado quanto no presente, tem sido mais descrita que explicada”.

Amaral (1998: 24), em seu extenso estudo sobre a literatura disponível até o momento sobre as festas, chama a atenção para como algumas pesquisas podem ter pouca interlocução. De acordo com a antropóloga,

nota-se a escassez de reflexões teóricas sobre as festas, que geralmente aparecem como um ponto inserido nos estudos dos rituais ou, mais propriamente, das teorias sobre a religião. Sendo assim, o “conjunto” de estudos sobre festas é composto por um farto ajuntamento de subcapítulos, parágrafos, temas afins nem sempre relacionáveis entre si, dispersos não só em obras antropológicas, mas, também, filosóficas, sociológicas, históricas, literárias etc.

Nas análises de Amaral (1998; 2000) e Del Priore (2000), o planejamento de uma festa inicia muito antes da data de realização. Para que ocorram conforme o planejado, faz-se

necessário acionar uma série de pessoas e de coisas. Por meio de redes de relações, são ativados preparativos, arranjos, combinações, improvisações, contatos. Para Amaral (1998: 38), as “festas parecem oscilar mesmo entre dois pólos: a cerimônia (como forma exterior e regular de um culto) e a festividade (como demonstração de alegria e regozijo). Elas podem se distinguir dos ritos cotidianos pela amplitude e do mero divertimento pela densidade”. *Mega Vibe* é nome de festa *rave*.

Festas geram uma pausa em relação ao fluxo cotidiano, um intervalo da rotina. São momentos carnavalizantes, de convivência em comum, de agrupamento, em que algumas regras podem ser quebradas, alguns tabus podem ser violados. Homens podem brincar de serem mulheres. (TREVISAN, 2002)¹³. Mulheres podem brincar de serem homens. Proletários podem brincar de serem patrões. As sociedades olham-se e riem de si. *Pulsar* é nome de festa *rave*.

Conforme John Cowart Dawsey (2006: 2),

provoca-se um deslocamento do lugar olhado das coisas. Olhando-se desde as margens, elas produzem efeitos de estranhamento. Multiplicam-se perspectivas. Revela-se a profunda estranheza do familiar. Seja simplesmente uma forma de alienação, ou seja, à moda de Brecht, alienação da alienação, festas podem produzir conhecimento. Num lampejo, uma lição atordoante: a exceção é a regra. Promovem a estultícia? Em suas dobras às vezes também materializam-se formas surpreendentes de sabedoria. Acima de tudo, provocam um estremecimento.

Os espaços que recebem *raves* e festivais devem apresentar características atrativas, que evidenciem uma saída temporal do espaço urbano e uma transposição para outro espaço, pois, conforme Abreu (2005: 22), a “peculiaridade da festa é que sua prática marca como um intervalo em nossa vida ordinária”, em contraposição ao cenário urbano e ao nosso dia a dia. *Psychedelic Soul* é nome de festa *rave*.

Foi da seguinte maneira que o festival *Kundalini* anunciou no *Facebook* o local para sua edição de 2017, em um *camping* no interior de São José dos Ausentes/RS¹⁴:

¹³ O escritor João Silvério Trevisan tem produzido uma literatura focada nos estudos culturais sobre masculinidade e travestismo na sociedade brasileira, em obras como *Seis balas num buraco só* (1998) e *Devassos no paraíso* (2002).

¹⁴ São José dos Ausentes, a aproximadamente 250km da capital, Porto Alegre, localiza-se na Serra gaúcha, na região Nordeste do Rio Grande do Sul. Possui pouco mais de três mil habitantes. É considerado um dos municípios mais frios do País.

Imagem 15: Printscreen do post do Kundalini Festival

" A serviço do despertar planetário "
- Festival sem álcool -

Desde a última ascensão da Kundalini, é chegada a hora de reviver todos os momentos únicos que foram vivenciados na terra dos cannyons. Há mais de 1.040 metros de altura, perto das nuvens, a Kundalini eleva sua energia novamente e voa cada vez mais alto em direção ao despertar. Seres alados, místicos e encantados nos convidam a celebrar e a viver plenamente cada minuto dessa sagrada existência, em contato com as forças de toda a Mãe natureza, saudando o sol com sua luz dourada irradiante, as estrelas com seu brilho infinito e também como de costume, a lua cheia e seu resplendor.

Em comemoração aos 6 anos de trajetória da Kundalini, nada mais justo do que realizar um festival de 6 dias e proporcionar a todos a oportunidade de se aprofundar em uma experiência inesquecível em um dos lugares mais belos e paradisíacos, os cannyons brasileiros.

Entre montanhas, vales sinuosos e cachoeiras esse é o cenário a onde acontecerá a união de pessoas das mais variadas etnias, em contato direto com a música, a dança, a cura e as mais variadas manifestações artísticas desse movimento cultural.

E é com muita alegria que convidamos a todos que sentirem o chamado no coração para mais uma lendária Kundalini na Terra dos Cannyons - Parte II.

=====

Fonte: Facebook Kundalini Festival

A organização de uma *rave* ou de um festival de música eletrônica inclui, além da seleção dos locais, uma série de transformações e de distribuições pelo espaço. Conforme relatos da organização do festival *Origens Gathering*, um mês antes da data de realização do evento a equipe já havia se mudado para o *camping* no interior de São Francisco de Paula/RS, a fim de preparar o local para receber os participantes. Um pequeno microcosmos que continha, também, restaurante, lanchonete, duas pistas de dança, um *chill out* e “feira mix”, com venda de peças artesanais e roupas. *Planet* é nome de festa *rave*.

Jorge, 38 anos em 2016, atuou como DJ, nos anos 1990 e, hoje em dia, organiza festas na região de Pelotas/RS. Os donos das boates onde trabalhou viajavam para outros estados e países, de onde traziam informações sobre as festas, mas, também, fitas e discos de música eletrônica. Nesse período, surgiram alguns *nightclubs* e boates em Pelotas/RS

dedicados ao estilo *house*, tendo como uma das inspirações a discoteca *Ministry of Sound*, de Londres. Sobre as festas, o produtor comenta:

“Eu sempre gostei dessa coisa fora do quadrado da boate. Tu pega esse lugar e transforma em algo cada vez melhor. No nosso caso, tu coloca um adereço a mais, uma vida a mais. Colocamos arte, depois colocamos música ao vivo, depois trouxe o cinema, depois fez uma mostra de artesanato. Então, pra mim, vai se tornando uma minicidade. Em 2017, vamos fazer um baita dum evento, onde vai ter cinema, praça de alimentação, vai ter live painting, com os grafiteiros. Eu acho mágico! (Diário de campo, primavera de 2016).

De acordo com cada contexto, os interiores das festas podem conter elementos que constituem espaços demarcados para funções específicas. Os *chill out*, por exemplo, são locais destinados ao descanso. Geralmente, decorados com tendas, almofadas e colchões, as músicas costumam ser mais “calmas”, como *ambient*, *jazz* ou *rock* progressivo. Esses locais também podem ser equipados com alimentos, como frutas, e ter sessões de cinema, de meditação, de massagem, de cromoterapia, de construção de mandalas, entre outras atividades.

Imagem 16: Pistas da festa



Fonte: Kundalini Festival

Mesmo quando ocorrem em locais mais próximos de centros urbanos, festas *rave* fazem uma ocupação diversa da usual, privilegiando espaços como hangares abandonados, estacionamentos vazios, fábricas deterioradas; locais marginais, reconhecidamente “fora de uso” para atividades cotidianas. Destituídos de suas atribuições produtivistas, os espaços passam a servir como palco para a experimentação, para a diversão, para a brincadeira, mas também para “perder tempo” – algo importante em uma sociedade onde as esferas do lazer e do trabalho encontram-se delimitadas. *Resistance* é nome de festa *rave*. Na leitura do antropólogo Massimo Canevacci (2005: 90), em contextos assim, há uma contravenção à norma, uma vez que

a ex-fábrica está descontextualizada e modificada em interzona do prazer. Um pedaço moderno da metrópole, nascido para funções produtivistas e colapsado, é lavado e sujado de novo com códigos arranhados dos Mazinga-trash, por baixo de uma música techno compulsiva que fragmenta qualquer unidade do eu (ou do coletivo) e o faz viajar num quase espaço destinado a viver uma única longa noite.

É importante destacar que as festas *rave* geram, de distintas maneiras, várias alterações nos locais escolhidos para sua realização. Isso pode ser com o uso de placas penduradas nas árvores ou nos postes com mensagens escritas, geralmente, com tinta fluorescente,

identificando espaços, ou com mensagens de boas-vindas; com o uso de tecidos coloridos, também tingidos com cores fluorescentes, para a decoração da pista de dança ou esticados para formar sombra; com a montagem de palcos e estruturas decoradas que servirão para receber as apresentações; com a instalação de tendas, ou lonas, como as de circos, para a proteção contra o sol e/ou chuva; com o transporte de equipamentos de refrigeração para a venda de água e bebidas, como cerveja, energético, catuaba, *whisky*, entre outras; com a instalação de banheiros químicos ou a construção de banheiros em número suficiente para atender um público que pode chegar, em alguns casos, a 35 mil pessoas; com o acionamento de várias caixas de som, que lançarão batidas intensas pelas próximas horas ou dias; com o funcionamento de geradores de energia para os equipamentos elétricos de toda ordem; com a presença de centenas de carros e ônibus de excursão para o transporte dos participantes; com a chegada de milhares de jovens de várias partes do País e do mundo com suas barracas; com a produção de vários quilos de detritos, como copos descartáveis e garrafas plásticas de água mineral, consumidos durante a festa; entre muitos outros elementos que demarcam a ocupação espacial e estética dos lugares de realização.

Nas palavras de Canevacci (2005: 90, grifo meu),

as *raves* constituem a confluência fluida e, por excelência, em movimento, impossível de fixar e situar. Tentar compreender uma das mais criativas e também dramáticas condições juvenis intermináveis – que se fluidificam desordenadamente entre metrópoles e comunicação – auxilia-nos a compreender a crise irreversível do político. Político como universo fixado no contexto teórico e social do moderno.

Do mesmo modo, é necessário ter em mente que os elementos mencionados são variáveis. Podem ser combinados e arrançados de inúmeras formas. Em casos específicos, podem estar ausentes, seja pela falta de recurso financeiro, seja por opção da organização. Em outros casos, o número de alguns desses elementos pode variar de acordo com a proporção, o número de dias e a expectativa de público. Chama atenção que esses elementos, de alguma forma, fazem parte de nosso cotidiano nas cidades.

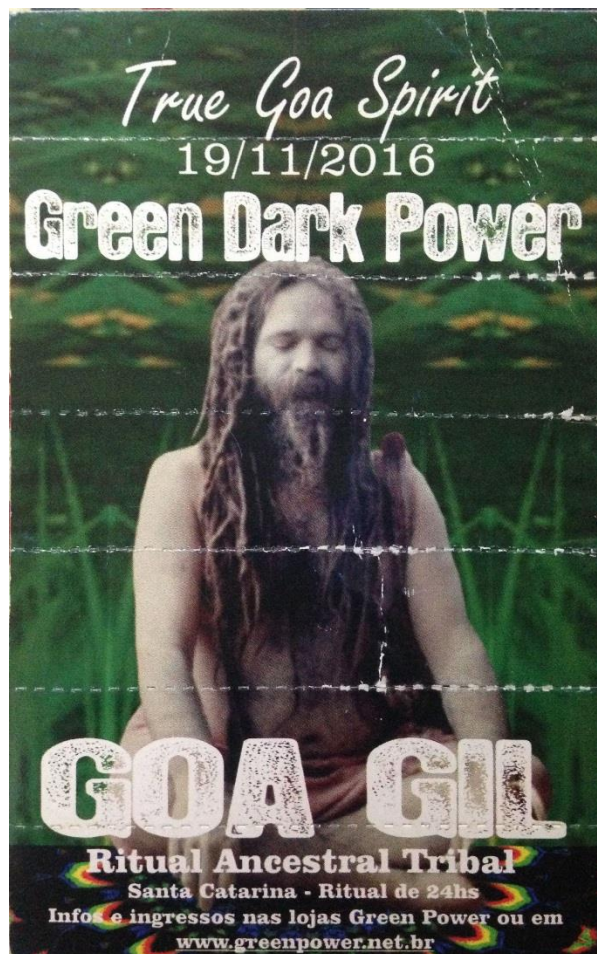
Com origens incertas, as festas *rave* chegam de forma midiática ao grande público no Brasil sob o signo do “uso de drogas” (RODRIGUES, 2012). Apreensões de

psicoativos¹⁵, especialmente *ecstasy* e LSD, fazem com que as *raves* sejam entendidas por grande parte da população como *festas perigosas* – retórica que é seguidamente atualizada por veículos de comunicação. Talvez por isso, milhares de jovens fazem-se presentes nas festas que ocorrem aos fins de semanas ou próximas aos feriados. “Surgem áreas de contágio. Espaços híbridos. Escândalos lógicos.” (DAWSEY, 2006: 2-3). *Psytisfaction* é nome de festa *rave*.

Na análise do antropólogo Graham St. John (2010), os festivais eletrônicos movimentam comunidades de artistas visuais e sonoros, curadores e produtores, de forma sazonal, entre festas locais e festivais regionais realizados pelo mundo. *Sound Vision* é nome de festa *rave*. Esse trânsito de pessoas inventa referências musicais, faz circular tecnologias de produção sonora, cria mitos fundadores e revela cenas locais de uma cultura global. A pesquisa destaca a influência do DJ Goa Gil, presença recorrente no Brasil, onde esteve nos últimos anos, conhecido como “inventor” do estilo *goa trance*, que aproxima elementos da cultura musical oriental e indiana com *psytrance*. O DJ estadunidense, que migrou para a Índia, nos anos 1980, participou da realização de festas de música eletrônica por estrangeiros nas praias de Goa, experiência compartilhada nos fluxos de pessoas, narrativas e *mixtapes* pelo mundo.

¹⁵ Conforme Maurício Fiore (2013: 1), psicoativo é “o termo científico contemporâneo mais consensual para definir os compostos, extratos, plantas, pílulas, bebidas, pós, gases, enfim, qualquer excipiente que contenha moléculas às quais são atribuídas a propriedade de alterar o funcionamento neural, o sistema nervoso, a percepção ou a consciência humana”.

Imagem 17: Reprodução do convite da festa *True Goa Spirit*



Fonte: Vagner Barreto

Já para Carolina de Camargo Abreu (2005: 27), “a origem das *raves* não causa muita discussão nem multiplica versões contraditórias”. Segundo Abreu, foi em Ibiza, Espanha, na década de 1980, que percebeu-se a potencialidade gerada pela combinação entre a música eletrônica, o uso de psicoativo e pista de dança ao ar livre.

De acordo com Yuji Gushiken (2004: 29, grifo do autor), entretanto, o perigo talvez seja tentar traçar *uma* origem para as festas *rave*, visto que

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.

A busca de uma perspectiva histórica sobre o surgimento das *raves* não é o objetivo deste trabalho, pois, como lembra Benjamin (1987b), arrumar significa também aniquilar.

Entretanto, é importante notar que, dependendo do contexto, diferentes origens são suscitadas pelos participantes para justificar ações e escolhas nas festas.

Os primeiros registros de festas *rave* no Brasil remontam ao início dos anos 1990, particularmente ao ano de 1995 (ABREU, 2005), nas praias de Arraial D'Ajuda, na Bahia, motivadas pelo fluxo de estrangeiros para essa região do País. Mais do que um empreendimento, essas primeiras festas eram a reunião de grupos de amigos, e de amigos de amigos, com equipamentos improvisados e compartilhamento de psicoativos sintéticos, trazidos do exterior sem fiscalização, naquele momento.

Na análise de autoras, como Érika Palomino (1999), Carolina de Camargo Abreu (2005; 2011; 2013), Mariana Baldin Camargo (2007), as *raves* passam a profissionalizar-se já no fim do século 20, mesmo momento em que tornam-se objeto de estudos dos primeiros trabalhos acadêmicos brasileiros sobre o tema. Para Abreu (2011: 42-43, grifos da autora),

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

Como foi visto, no início dos anos 2000, surgem as primeiras *mega raves* pelo País, com cinco, vinte e até trinta mil participantes, caso da *Ecosystem 1.0*, conhecida como “a *rave* da Amazônia”, que reuniu 35 mil participantes nos arredores de Manaus/AM, em agosto de 2001, numa grande estrutura de produção, com mais de uma pistas de dança, área VIP, DJs de diversos países, apoio de organizações como o *Greenpeace* e ingressos a R\$160,00 para participar dos quatro dias de evento. O aumento do número de participantes gerou, também, a “segmentação da cena eletrônica”; quando começam a surgir (ou se evidenciam?) distinções socioculturais entre os participantes, com a criação de festa e

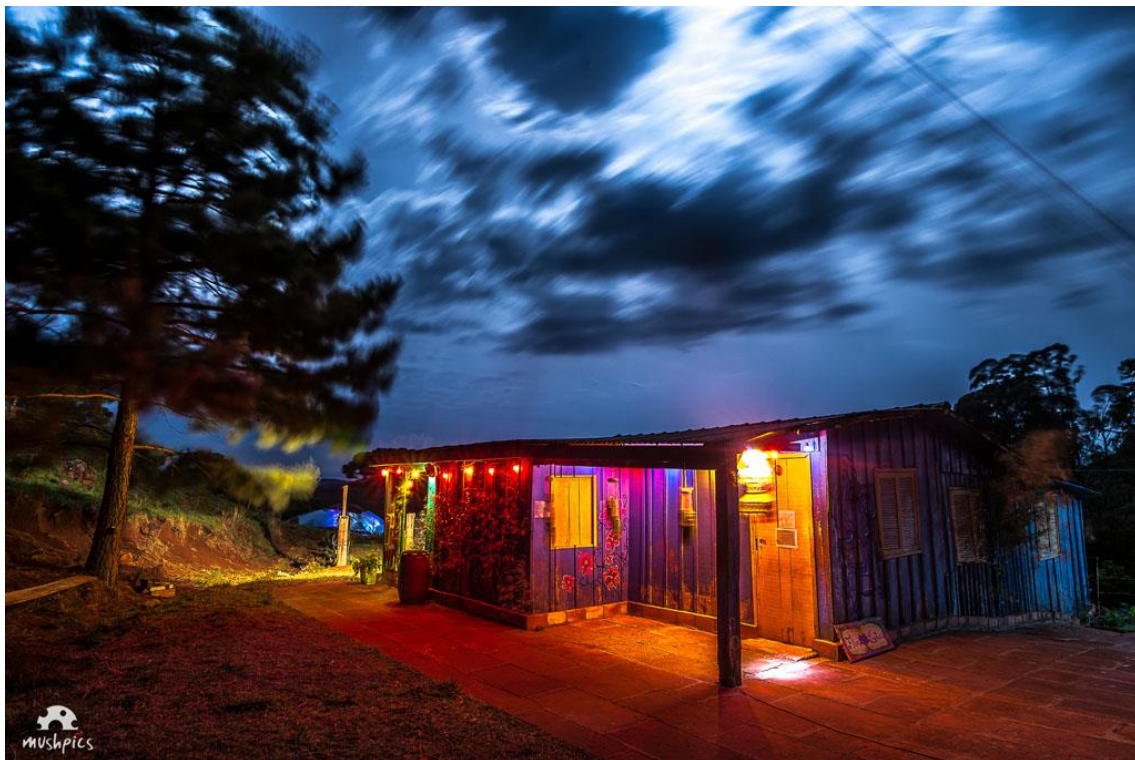
boates nas periferias da cidade dedicadas ao *drum 'n' bass* e ao *techno*. (FONTANARI, 2008). *Native* é nome de festa *rave*.

Conforme Clifford Geertz (2008: 7),

o que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. [...] Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

Na perspectiva de Dawsey (2006: 2), em festas “manifestam-se elementos estruturalmente arredios. Em meio a ruídos, resíduos e ruínas, a vida torna-se mais intensa. Eclodem formas elementares de erosão social”. Em festas também manifestam-se tensões, algumas vezes diluídas no dia a dia. *Relax* é nome de festa *rave*.

Imagem 18: Casa de Cura



Fonte: Flávio Ribeiro

Mas uma dúvida apresenta-se. Como entender a cultura enquanto um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, no sentido apresentado por Geertz, por meio dos silêncios, dos não ditos, das incoerências, das dúvidas e das contradições que essas sociedades apresentam? Uma tentativa benjaminiana de responder poderia ser: “Quando a ‘normalidade’ e a razão se revelam como estados de delírio, não adianta mobilizar contra o transtorno estabelecido a própria razão alienada” (DAWSEY, 2009: 364).

3. 2 Brincando com o perigo

As possibilidades ensaiadas nesta dissertação são inspiradas em trabalhos como os dos antropólogos Michael Taussig (1992; 1993), André-Kees de Moraes Schouten (2005), John Cowart Dawsey (2009), Carolina de Camargo Abreu (2011) e Cláudia Goularte (2017) na trilha de uma Antropologia Benjaminiana, com destaque para as reflexões de Walter Benjamin sobre as formas expressivas (1987c; 1987e; 1987g), a modernidade (1987a; 1987b; 1987d) e a vida na metrópole (2009).

A partir da produção de Victor Turner e de Clifford Geertz, Dawsey (2009) encontra aquilo que se pode chamar de paradigma do teatro dramático na Antropologia. Dawsey cita as afinidades e os afastamentos existentes entre os trabalhos dos dois autores e a produção do filósofo e sociólogo Walter Benjamin e do dramaturgo Bertolt Brecht. Segundo Dawsey, o elemento comum é a centralidade do teatro e da noção de *drama* no pensamento e na obra dos quatro autores.

Ao dedicarem-se a uma Antropologia com foco na experiência, Turner e Geertz tecem afinidades com a obra de Benjamin, visto que a experiência ocupa local de destaque na obra do autor. Segundo Dawsey (2009: 350), Benjamin, por sua vez, “encontra em Brecht as manifestações de um abalo: a constatação nos palcos do teatro da natureza insólita da experiência contemporânea”. Benjamin (1987c: 81) vê em Brecht um teatro épico que “não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”.

Na eliminação da quarta parede, que separa o drama encenado no palco do público que o assiste, Brecht expõe aos expectadores o teatro *como* um teatro. Em um teatro assim não há espaço para ilusões. O exercício proposto pelo autor, talvez, seja explorar o que nos faz acreditar no teatro, mesmo após os atores-narradores exporem aquilo que se passa nos bastidores da cena. Logo no início da peça *A exceção e a regra* (BRECHT, [1929/1931] 1990: 132), escrita e revisada pelo autor no início da década de 1930, o público ouve a seguinte narração:

OS ATORES/ Agora vamos contar/ A história de uma viagem/ Feita por dois explorados e /por um explorador./ Vejam bem o procedimento desta gente:/ Estranhável, conquanto não pareça estranho/ Difícil de explicar, embora tão comum/ Difícil de entender, embora seja a regra./ Até o mínimo gesto, simples na aparência,/ Olhem desconfiados! Perguntem/ Se é necessário, a começar do mais comum!/ E, por favor, não achem natural/ O que acontece e torna a acontecer/ Não se deve dizer que nada é natural! / Numa época de confusão e sangue,/ Desordem ordenada, arbítrio de propósito,/ Humanidade desumanizada/ Para que imutável se considere/ Nada.

Segundo o teatrólogo Anatol Rosenfeld (1985), ao assumirem o papel de narrador, os atores não deixam, necessariamente, seus papéis, mas distanciam-se desses. Nesse movimento, para o teórico, ocorre aquilo que pode ser descrito como “efeito de estranhamento/alienação” [*Verfremdungseffekt*] em relação ao que se passa no palco. Ao narrarem a ação, os atores buscam manter o público lúcido frente à obra que lhe é apresentada. Desta maneira, a obra de Brecht diferencia-se daquilo que o autor chama de “teatro burguês”. Para Brecht, o que ocorre no teatro burguês é uma catarse, por meio das emoções suscitadas junto ao público na relação com o drama encenado. Porém, o que Brecht busca é o efeito contrário: levar a emoção para o nível racional. Logo, a tensão visa ao desenvolvimento da obra, não apenas seu desfecho, e percorre todos os momentos do teatro épico do autor. (ROSENFELD, 1985).

Ainda na perspectiva de Rosenfeld (1985: 151),

o que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma, o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”.

Benjamin, que foi leitor e amigo de Brecht, vê a aproximação de uma “tempestade chamada progresso” (1987a) com assombro, por perceber nas novas formas produtivas a possibilidade do fim da narrativa e do empobrecimento da experiência: “Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas?”. De acordo com o autor (1987d: 114-115),

está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Geertz (2008), assim como Benjamin, lança sua atenção para eventos cotidianos, restritos, temporais e efêmeros. Porém, para o primeiro, o que está em questão são os *significados* das práticas culturais, partículas de comportamento onde brotam possibilidades para contemplar o todo, por meio de sua parte. Entretanto, para o segundo, a ausência de significados irrompe como uma consequência da modernidade. De acordo com Benjamin (1987f: 203),

cada manhã recebemos notícias de todo o mundo, e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações.

Com foco na suspensão dos papéis sociais e na interrupção do cotidiano, Turner (2005: 179-180), por sua vez, entende que

na maioria das sociedades pré-industriais, essa busca árdua pelo significado foi poderosamente reforçada pelos valores culturais coletivos que ofereciam às nossas faculdades cognitivas algum suporte ancestral, o peso de um passado, senão ético, pelo menos legitimado consensualmente. Nos dias de hoje, infelizmente, a cultura insiste que devemos assumir o fardo pós-renascentista de elaborar cada significado por nós mesmos, um de cada vez, sem ajuda dos outros, a menos que escolhamos um sistema tecido por outro indivíduo cuja legitimidade coletiva não é maior que a nossa.

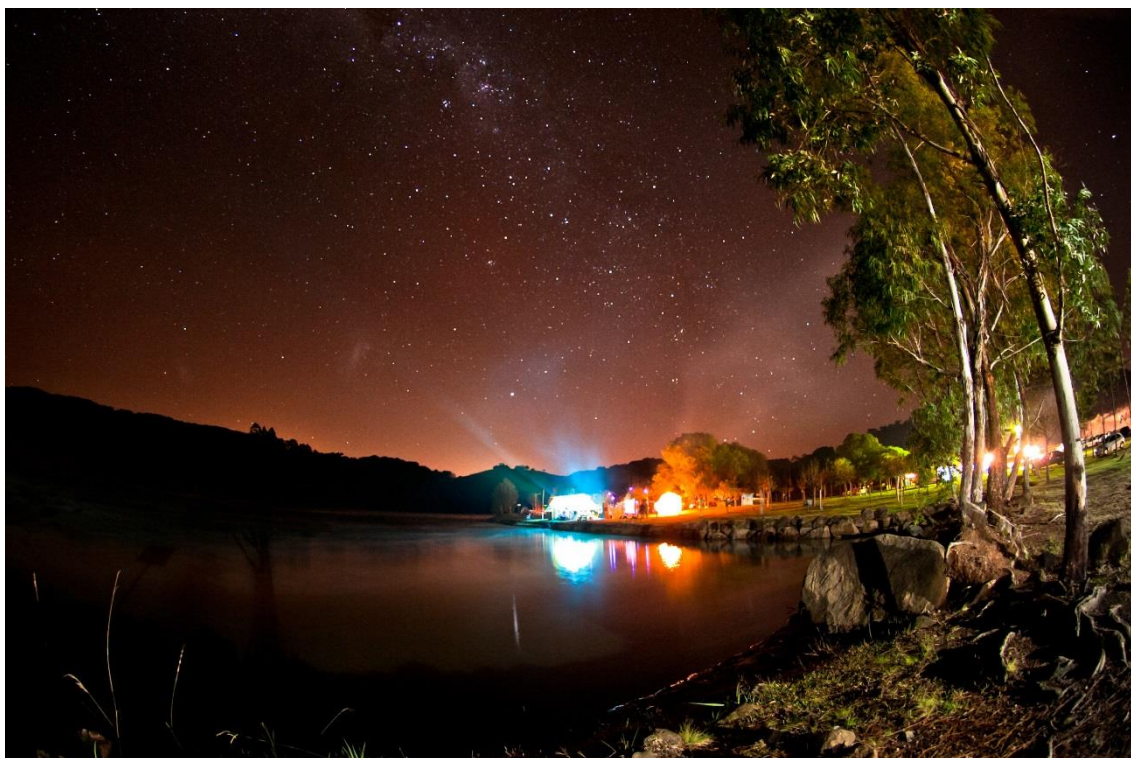
Porém, em uma leitura benjaminiana da experiência, aquilo que é extraordinário passa a ser visto como cotidiano e aquilo que é cotidiano passa a ser estranhado como extraordinário. Estados de exceção passam a ser a regra. “Ilumina-se nesses palcos o lado cotidiano do extraordinário” (DAWSEY, 2005c: 30). No teatro épico de Brecht, ator e público se olham nos olhos. Nos bastidores da cena, ambos se reconhecem como iguais, em estado de abalo diante do estranhamento de um extraordinário cotidiano.

Dawsey (2009), ao analisar o círculo hermenêutico proposto por Geertz, entende que esta perspectiva propõe um percurso que vai do familiar para o desconhecido e do desconhecido para o familiar. Nesta articulação, o manuscrito “estranho, desbotado” é revelado por meio do texto antropológico – arranjado de tal forma que os fenômenos passam a ser entendidos e significados pelos leitores. O resultado disso não deixa de apresentar certa coerência, de fazer sentido. De acordo com o antropólogo (DAWSEY, 2009: 354),

enfim, os dramas que ganham vida nos escritos de Geertz também parecem reproduzir o movimento característico dos rituais de passagem, envolvendo momentos de “separação”, “transição” ou “liminaridade” e “reagregação” ou, conforme a versão desdobrada do “drama social”: “ruptura”, “crise e intensificação da crise”, “ação reparadora” e “desfecho”.

Um ritual de passagem, conforme modelo clássico descrito por Arnold Van Gennep (2008). Parte-se do cotidiano para o extraordinário e do extraordinário para o cotidiano. Mas como, nesta pesquisa, falar do extraordinário da festas *rave* como cotidiano? “Em elipses, onde as narrativas parecem desmanchar, há indícios de histórias que ainda não vieram a ser.” (DAWSEY, 2013b: 204).

Imagem 19: Festival iluminando a noite



Fonte: Flávio Ribeiro

Na trilha das reflexões de Dawsey (2013a: 304) sobre o trabalho de Geertz,

no ensaio sobre as brigas de galos, porém, o choque se produz no movimento em direção aos contextos. Contextos se desarrumam. Na sobreposição de textos, revela-se um contexto carregado de tensões. Nessa história, balineses produzem um efeito de estranhamento em relação a eles mesmos. Impedindo que a briga de galos seja lida simplesmente como um texto familiar, evitam a naturalização da experiência balinesa. Brincam com o fogo. Nem familiar, nem exótico. Inquietante. Um paradoxo de tradução: quanto maior o conhecimento, maior o estranhamento. Quanto maior a familiaridade, maior a inquietação. Num registro balinês: “eu é um outro”. O balinês revela-se a si mesmo como outro.

Para Benjamin (1987d), esfregando os olhos, a humanidade se reconhece em um sonho *como* um sonho. De certa forma, o extraordinário, para onde os participantes retornam após o cotidiano das *raves*, quando olhado de longe, é estranhado pela “falta de sentido”, alegação recorrente em campo. *Dreams* é nome de festa *rave*.

Carlos, que participa na decoração de festas e festivais, afirma o seguinte:

“Se é para fazer de uma forma distorcida, não faz. A gente percebe que quem está fazendo o evento acontecer são pessoas que acreditam na ideia. Isso aqui é muito energia para, simplesmente... sabe, uma pessoa. Não, é uma ideia. Eventos desse formato aqui são uma ideia. Só que essa ideia só é construída por várias pessoas. E só acontece porque é uma ideia, da mesma forma que aquela ali é uma ideia, da mesma forma que a árvore é uma ideia. Só que essas ideias só acontecem porque elas conseguem se transmitir para várias pessoas. E as pessoas vão lá e desenvolvem a ideia. A cena que eu estou visualizando nesse momento é isso. Então, as ideias estão vindo de vários lados e as pessoas estão acreditando nela ao ponto de convencer outras pessoas. E elas estão indo lá, também. ‘Então vamos fazer junto, então’. Acho que é a única forma de conseguir: agregar. Porque têm muitas pessoas que ficam presas ao estilo musical, e, tá, beleza. É uma definição, mas tu não pode querer afirmar que só essa definição funciona. Isso aqui é uma coisa multi. Multicultural, é multissensorial. Tu tem que aceitar que a gente vive um processo que não é tridimensional, ele é multidimensional. [...] É multidimensional, só que a gente não tá apto a se permitir e enxergar, né. E onde que entra a multidimensionalidade? Na frequência. E a frequência? Vem da música. Como que tu transmite para as pessoas? Através da natureza, da decoração, é tudo. É uma peça de teatro. A definição simples é essa: é uma peça de teatro.” (Diário de campo, primavera de 2016).

Imagem 20: Pedacos da cidade no campo



Fonte: Vagner Barreto

Apoiado em Dawsey (2009: 355), reconheço que

trata-se de uma aposta metodológica: quanto maior a obscuridade daquilo que se toma como objeto de investigação, maior a intensidade de uma iluminação final. O procedimento hermenêutico surge como um ato de risco, levando o intérprete a defrontar-se com abismos, nos lugares mais ermos, onde o outro se apresenta em toda a sua estranheza. Porém, justamente desse lugar olhado das coisas, onde as possibilidades de compreensão parecem ser mais remotas e o sentido das coisas mais tênue, procura-se reconstituir o cosmos. De novo, algo aqui nos faz lembrar dos ritos de passagem: a saída para um lugar distante; a experiência de um estranhamento profundo e, finalmente, a volta para o lugar familiar que se ilumina com intensidade maior.

Olhar para a vida nas cidades, desde as festas *rave*, não deixa de gerar alguns impactos. “Às margens das margens, ouve-se um abalo sísmico. Fendas se abrem.” (DAWSEY, 2008: 555). Segundo Turner (2005: 177, grifo do autor),

de todos os estudos e ciências humanas, a Antropologia é a que está mais profundamente enraizada na experiência social e subjetiva do investigador. Nela, toda avaliação tem como referência o sujeito, toda observação é finalmente apreendida “na batida do pulso”. Evidentemente, muitas coisas podem ser mensuradas, consideradas, contadas e submetidas à análise

estatística. Porém, todos os atos humanos estão impregnados de significado, e significado é difícil de ser mensurado, embora possa ser compreendido, mesmo que apenas de modo fugaz e ambíguo.

Este espaço para as dimensões estruturalmente conflitantes das sociedades segue uma tradição da qual Turner faz parte, via Escola de Manchester, liderada por Max Glukman. Nessa perspectiva pode-se pensar também a obra de Edmund Leach (1996), com atenção para os conflitos e tensões entre os grupos africanos *katchin* e *chan*, no território da Alta Birmânia. Tal paradigma questiona o modelo Estrutural-Funcionalista, representado principalmente por Radcliffe-Brown (1989), especialmente na concepção de equilíbrio que algumas interpretações estruturais-funcionalistas podem carregar. Para Leach (1996: 68, grifo do autor),

minha conclusão é que, conquanto modelos conceituais de sociedade sejam necessariamente modelos de sistemas de equilíbrio, as sociedades reais não podem jamais estar em equilíbrio. A discrepância está ligada ao fato de que, quando estruturas sociais se expressam sob forma cultural, a representação é imprecisa em comparação com a fornecida pelas categorias exatas que o sociólogo, *qua* cientista, gostaria de empregar.

Equilibrium é nome de festa *rave*. É interessante estar atento aos discursos, mas também às performances (TURNER, 1992a) que as festas *rave* produzem e a como a relação entre ambos não precisa ser, necessariamente, coerente, visto a ambiguidade das experiências. Turner, ao ressaltar a predominância da “etnografia da fala” [*ethnography of speaking*], evidencia não apenas a importância da linguagem na reflexão sobre a vida social, mas como o uso da linguagem é feito. Para o autor, aquilo de não verbal que existe na comunicação humana também é revelador das estruturas sociais. Para o antropólogo (1992b), cinco movimentos compõem a experiência: (1) algo acontece ao nível da percepção, sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos cotidianos; (2) imagens de experiências do passado são evocadas “com clareza incomum”; (3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas no presente; (4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical”, tornando possível a descoberta e a construção de significado; e (5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Neste sentido, a performance é a expressão que também completa a experiência. Uma forma de comunicar. *Ex*-pressão.

De acordo com Turner (2005: 178),

entretanto, é possível que não haja nenhum confronto absoluto entre o passado e o presente, o passado coletivo e o presente pessoal e existencial. Todo antropólogo sabe que qualquer campo sociocultural coerente contém muitos princípios contraditórios, todos consagrados pela tradição.

Nos conflitos e nas tensões sociais, por vezes inconscientes, são originadas algumas das ações divergentes que podem resultar alianças, mas também rupturas, cisões. Em sua crítica contra a tentativa de transformar a Antropologia em uma das variantes das ciências naturais, a obra de Turner volta-se para os ruídos, aqueles elementos estruturalmente arredios que compõem as relações humanas. Em sintonia, Dawsey (2013b: 72) aponta algumas questões abertas pela obra de Benjamin, para quem a história é objeto de uma construção.

Suas perguntas são simples: Como se fixou a narrativa? Como se montou o contexto? Diante de tantas incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, como deram-lhe sentido? O que ficou de fora? O que foi esquecido? Para leitores que não se encontram ou se reconhecem no texto, onde estariam suas esperanças se não nas elipses e no próprio desbotamento do manuscrito – se não em tudo que faz com que ele seja visto justamente com estranheza?

Maria Laura Cavalcanti (2013: 414-415), ecoa a mesma posição, aproximando Mary Douglas, Edmund Leach e Victor Turner, autores que

renovaram os estudos dos rituais ao tomar como foco a ambiguidade, os estados intermediários, as contradições, o paradoxo em uma antropologia até então preocupada com a padronização. Entre eles, contudo, Victor Turner seria aquele que manteve o foco de interesse permanente e intenso nos símbolos em movimento e nos sistemas de ação. Turner navegou decididamente na torrente durkheimiana oriunda da visão do ritual como a própria sociedade em ato [...].

Em 2013, no período em que ocorre o feriado de Corpus Christi, jovens de todo o País e alguns estrangeiros, deslocaram-se para o interior de Caxias do Sul/RS, no distrito de Criúva, distante mais de 40km do centro da cidade. Nessa localidade, foi realizado, durante alguns anos, o *Origens Festival*. Não bastasse o frio costumeiro do inverno gaúcho, acentuado na Serra, houve também chuva durante todos os dias do evento. Isso não pareceu intimidar os participantes, que dançaram ao som da música eletrônica no meio do barro formado pela junção da celebração coletiva com a água. Cenas com jovens, literalmente, cobertos de barro dos pés à cabeça foram comuns. (Diário de campo, inverno de 2013).

Imagem 21: Festa de sítio na colônia



Fonte: Flávio Ribeiro

Nesse sentido, as roupas sujas de barro levadas dentro dos carros e dos ônibus após o fim de uma festa *rave* ou de um festival – seja nos corpos dos participantes ou em suas mochilas de acampamento –, carregariam consigo camadas de satisfação frente à experiência que acabou de ser vivida de forma coletiva e individual? *Avonts* é nome de festa *rave*. Ou as roupas sujas são uma vontade de levar o campo para a cidade, numa busca pelo inacabamento da festa? Mas o que fica no campo para efetivar a troca? *Garden* é nome de festa *rave*.

Como já foi dito, as festas interrompem o fluxo do cotidiano, produzem utopias (DEL PRIORE, 2000), criam experiências, geram imagens. *Mundo de Oz* é nome de festa *rave*. No meio do campo, jovens dançam cobertos pelo barro. Conforme Dawsey (2009: 351), “no espelho mágico dos rituais, caos transforma-se em cosmos, tornando possível a recriação de universos sociais e simbólicos plenos de sentido.” Nas brincadeiras que as sociedades fazem a respeito de si, elementos suprimidos e, muitas vezes, não resolvidos, revelam-se. Considero que esses elementos não resolvidos da cultura tenham uma possibilidade investigativa extremamente importante para os estudos de Antropologia.

3. 3 Uma história noturna

As possibilidades ensaiadas aqui têm como base a etnografia, forma clássica de pesquisa antropológica, por acreditar na multiplicidade de modos de fazer que são possíveis com essa abordagem. De acordo com a antropóloga Mariza Peirano (1994: 209), “consciente ou não, cada monografia/etnografia é um experimento”. Conforme os apontamentos de Bronislaw Malinowski (1978: 18-19), no início do século 20,

na etnografia, o autor é, ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador; suas fontes de informação são indubitavelmente, bastante acessíveis, mas também extremamente enganosas e complexas; não estão incorporadas a documentos materiais fixos, mas sim ao comportamento e memória de seres humanos.

Segundo José Guilherme Magnani (2009: 130), desde os anos 1970, a etnografia ganhou destaque no Brasil dentro das Ciências Humanas devido à visualização da Antropologia como um modo de acesso privilegiado para o “entendimento das mudanças sociais, políticas e culturais que estavam a ocorrer na dinâmica da sociedade brasileira e, mais particularmente, nas grandes cidades, cenário dos chamados movimentos sociais urbanos”. Assim, para o autor (MAGNANI, 2009: 131),

essa conjuntura – política, acadêmica, institucional – abriu espaço para estudos de caráter antropológico sobre a realidade da periferia dos grandes centros, pois era preciso conhecer de perto esses atores, seu modo de vida, aspirações – já que conceitos até então em voga tais como “consciência de classe”, “interesses de classe” e outros não davam conta de uma dinâmica que se processava no cotidiano. Quem são? Onde moram? Quais são seus vínculos de parentesco? Em que acreditam? Como passam seu tempo livre? Nesse ponto a antropologia podia afirmar que estava em seu campo pois, seja no trato com seu tema tradicional, as populações indígenas, seja no estudo das “comunidades” ou de grupos étnicos, perguntas desse tipo sempre estiveram presentes, norteando as pesquisas.

De acordo com Geertz (2008), a etnografia deve ser uma descrição densa baseada na interação direta com os interlocutores. O antropólogo entende que descrever de forma densa é também criar contextos, tecer narrativas. O foco reside nos sentidos que são construídos pelos sujeitos a respeito de suas práticas. Esses sentidos seriam inteligíveis para o pesquisador por meio de sua inserção em campo – e, na construção narrativa do autor, por meio de uma capacidade intelectual aguçada própria ao antropólogo em suas observações. Segundo o antropólogo (GEERTZ, 2008: 7),

nos escritos etnográficos acabados, inclusive os aqui selecionados, esse fato – de que o que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem – está obscurecido, pois a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma ideia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente.

Nesse sentido, o indivíduo que pesquisa é, ao mesmo tempo, pesquisado; da mesma forma que busca dar sentido aos sujeitos, os sujeitos também buscam dar sentido a ele em campo, próximo àquilo que Benjamin (2009: 465) chama de dialética do *flâneur*,

de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É provavelmente essa dialética que se desenvolve em “O homem da multidão”.

A descrição de Geertz não deixa de levar em conta as posições sociais que pesquisados e pesquisadores ocupam em campo. Quando o antropólogo narra sua chegada juntamente com sua esposa, Hildred, à comunidade balinesa onde realizou pesquisas de campo, fica evidente a dificuldade de inserção de ambos na rotina da população. Os dois são tratados como invisíveis. Ignorados como se não existissem. De acordo com o autor (GEERTZ, 2008: 185, grifo do autor),

enquanto caminhávamos sem destino, incertos, ansiosos, dispostos a agradar, as pessoas pareciam olhar através de nós, focalizando o olhar a alguma distância, sobre uma pedra ou uma árvore, mais reais do que nós. Praticamente ninguém nos cumprimentava, mas também ninguém nos ameaçava ou dizia algo desagradável, o que seria até mais agradável do que ser ignorado. Quando nos arriscávamos a abordar alguém (e numa atmosfera como essa a pessoa sente-se terrivelmente inibida para isso), essa pessoa se afastava, negligente, mas definitivamente. Se ela estivesse sentada ou apoiando-se a uma parede e não se pudesse afastar, simplesmente não falava nada ou murmurava aquilo que representa para o balinês uma não-palavra – “yes”. A indiferença, sem dúvida, era estudada; os aldeões vigiavam cada movimento que fazíamos e dispunham de uma quantidade enorme de informações bastante corretas sobre quem éramos e o que pretendíamos fazer. Mas eles agiam como se nós simplesmente não existíssemos e esse comportamento era para nos informar que de fato nós não existíamos, ou ainda não existíamos.

Tudo muda após o episódio fantástico em que o casal foge da polícia juntamente com a população local – durante a realização de uma briga de galos. Mesmo com a proibição colonial, as rinhas continuavam acontecendo. Ser pego participando trazia duras sanções, como “confiscar galos e esporões, multar pessoas e até mesmo expor algumas delas ao

sol tropical durante um dia, como uma lição objetiva que jamais é aprendida, embora ocasionalmente, muito ocasionalmente, o objeto da lição morra.” (GEERTZ, 2008: 186).

A partir do momento em que juntam-se na fuga com os balineses, Clifford e Hildred Geertz suspendem seus papéis sociais e são (re)significados pelos balineses. Ambos chamam a atenção dos espectadores ao não cumprirem com aquilo que era esperado de um casal que possuía respaldo oficial e não “apresentarem seus papéis”. Ao acompanharem os balineses em fuga da polícia javanesa e dividirem, ainda que por alguns instantes, os mesmos medos que os colonizados, ambos passam a serem vistos com atenção em seus papéis de antropólogos estrangeiros. Vai-se de encontro ao (corpo em fuga do) outro para ser quem se é.

Desde os anos 1980, a Antropologia tem construído sobre si uma literatura que problematiza e critica os processos e os efeitos da construção etnográfica sobre o outro. Para o historiador James Clifford (2008), ao longo do século 20, foi operado um movimento com a intenção de construir a “autoridade etnográfica” dentro do campo antropológico. Entre vários fatores, o pesquisador destaca a crença no poder de observação do etnógrafo e a ênfase que esse sentido teria para compreender o nativo. O autor entende que (CLIFFORD, 2008: 33, grifo do autor)

a autoridade experiencial está baseada numa “sensibilidade” para o contexto estrangeiro, uma espécie de conhecimento tácito acumulado, e um sentido agudo em relação ao estilo de um povo ou de um lugar. Esse requisito é frequentemente explícito nos textos dos primeiros observadores participantes profissionais. A suposição de Margaret Mead de poder captar o princípio ou *ethos* subjacente a uma cultura por meio de uma sensibilidade aguçada à forma, tom, gesto e estilos de comportamento, e a ênfase de Malinowski em sua vida na aldeia e a compreensão derivadas dos “imponderáveis da vida real” são exemplos destacados.

Wilson Trajano Filho (1988) e Mariza Peirano (1994) apontam que, atualmente, algumas das críticas, entendidas como “pós-modernas”, integraram-se, bem ou mal, na prática antropológica. Como defende Clifford (2008: 41),

torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma “outra” realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois – e muitas vezes mais – sujeitos conscientes e politicamente significativos.

Na análise de Peirano (1994: 209), “o processo de descoberta antropológico resulta de um diálogo comparativo, não entre o pesquisador e o nativo como indivíduo”, mas “entre a teoria acumulativa da disciplina e a observação etnográfica que traz novos desafios para ser entendida”. Conforme Dawsey (2013a: 314, grifos do autor),

a performance se realiza através da montagem de tiras de comportamento ou comportamento restaurado. Tal como um cineasta faz uso de tiras de filme, rearranjando ou reconstruindo as tiras num trabalho de montagem, um performer cria o seu trabalho com o comportamento restaurado. Comportamento do comportamento (*behaved behavior*), comportamento reiterado. Enquanto trabalho de montagem, a performance pode surpreender. Pode-se fazer uso de um comportamento restaurado tal como se veste ou brinca com uma máscara ou fantasia.

Assim, o movimento que busca-se aqui vai do estranhamento à familiaridade – e novamente ao estranhamento, partindo de contextos etnográficos em festas *rave* e das performances que desenvolvem-se nesses espaços. É relevante fazer uma reflexão antropológica sobre as festas *rave* que não interprete estas práticas como acabadas, considerando apenas o momento em que os interlocutores estão nas festas, mas que tampouco tenha a pretensão funcionalista de contemplar a totalidade das ações socioculturais dos participantes. A pesquisa lança mão dos dados coletados ao longo do trabalho de campo, conforme a fragmentação da própria prática social caracterizada pela *rave*, para pensar nesses agrupamentos de jovens que se reúnem em torno das festas. *De Boas nas Dunas* é nome de festa *rave*. Nessa perspectiva, segundo Malinowski (1978: 19),

na etnografia, é freqüentemente imensa a distância entre a apresentação final dos resultados da pesquisa e o material bruto das informações coletadas pelo pesquisador através de suas próprias observações, das asserções dos nativos, do caleidoscópio da vida tribal. O etnógrafo tem que percorrer esta distância ao longo de anos laboriosos que transcorrem desde o momento em que pela primeira vez pisa numa praia nativa e faz as primeiras tentativas no sentido de comunicar-se com os habitantes da região, até à fase final dos seus estudos, quando redige a versão definitiva dos resultados obtidos.

Algumas dessas “praias nativas” também são palco de festas *rave* e serviram de campo para a observação e a construção desses ensaios etnográficos que não pretendem-se definitivos. Dentre essas imagens potentes, parecem interessantes especialmente aquelas que dizem respeito ao campo e à cidade, e à característica dialética que pode ser percebidas entre os dois.

Dentro do ônibus que nos levava para uma festa *rave* no interior de Rio Grande/RS, entre várias conversas descompromissadas, alguém comentou a possibilidade de chuva, já que o dia havia sido nublado. Ninguém, entre as pessoas dos bancos próximos, havia se dado conta de conferir a previsão do tempo antes de sairmos. Os celulares estavam sem internet devido ao isolamento da estrada. Taís, amiga com quem estava sentado, teceu um comentário sobre um festival de que havia participado, no qual choveu quase todos os dias. No ambiente divertido do ônibus, Diogo, sentado no banco de trás, comentou que esteve no mesmo festival. Os dois lembraram como era bom dançar no meio da lama, mas que havia lados difíceis, devido à chuva e ao frio. Chuvas prolongadas podem ser um grande incômodo em festas e festivais de música eletrônica, além de representarem dificuldades técnicas e de logística para os organizadores. Nos meses mais frios, esse risco pode diminuir a chance de alguns participarem das celebrações. Ao mesmo tempo, dificuldades de toda ordem vividas nas *raves* e nos festivais viram histórias nos (re)encontros de amigos na festa e fora dela. *Gaia Connection* é nome de festa *rave*. Comecei a prestar mais atenção na conversa e perguntei se haviam gostado do festival, mesmo com a chuva. Diogo confirmou sorridente que havia gostado muito, mas, um pouco mais sério e pensativo, finalizou dizendo que “*sempre chega uma hora que o cara quer ir para casa!*” (Diário de campo, primavera de 2016).

Segundo Turner (2012: 220),

os ritos de passagem iniciatórios tendem a “colocar as pessoas para baixo” enquanto que alguns ritos sazonais tendem a “colocar as pessoas para cima”, ou seja, os iniciatórios humilham as pessoas antes de elevá-las permanentemente, enquanto que alguns ritos sazonais (cujos resíduos são os carnavais e os festivais) elevam aqueles com menos status transitoriamente, antes de retorná-los às suas condições permanentemente humildes.

São comuns, entre os participantes, falas que afirmam que essas festas operam em uma lógica distinta da nossa sociedade, na busca de relações que se julgam mais igualitárias, onde não importariam as diferenças, uma vez que todos e todas fazem parte de uma mesma “tribo global”. Para Moreira (2014: 30),

os ‘tranceiros’ identificam-se como uma ‘tribo global’, para além das diferenças sociais, étnicas e culturais. Sua alteridade básica é, muitas vezes, construída por meio das imagens de aliens, enfatizando a condição humana genérica, sem distinção de cor, idade ou sexo. Utilizam-se da língua inglesa para articular categorias e vocabulário supranacionais. Elabora-se, a partir

disso, uma festividade globalizada, com características que transcendem as fronteiras, criando mercados e redes articuladas num âmbito mundial.

Dialeticamente, nessas festas também se produz um discurso a respeito da cidade, geralmente ressaltando aspectos negativos associados a ela, como a poluição, o ritmo acelerado de vida, o excesso de trabalho, *a solidão*. *Paradise Lost* é nome de festa *rave*. Logo, é interessante refletir: que campo e que cidade esses discursos e essas performances constroem? O que isso diz sobre nossa sociedade?

Em conversa na margem da pista de dança de um festival de música eletrônica na Serra, Fabinho, que participa de festivais há alguns anos, ressaltou que tais momentos representavam a libertação da sua rotina, sempre associada a cálculos e números. Fazendo um gesto para os lados, abrangendo a clareira entre as árvores onde a pista principal estava colocada, o engenheiro afirmou: “*Isso é o mundo real!*” A seguir, listou as características positivas que havia na convivência coletiva ao longo daqueles dias no festival. Para Fabinho, o respeito entre as pessoas e o amor pela música eram os elementos que mantinham todos unidos. O “**real**” na fala de Fabinho é categórico. (Diário de campo, inverno de 2012). *Magic Island* é nome de festa *rave*.

Lembro que, naquele momento, a afirmação de Fabinho soou estranha, me deixou incomodado. Como aquele grupo dançando no meio do campo poderia ser o “mundo real”? *Terra do Nunca* é nome de festa *rave*. Para mim, a frase soava como uma brincadeira, ou, acima de tudo, a afirmação engajada de um participante. Eram as minhas primeiras imersões em campo, um mundo inesperado. A pista de dança principal do festival foi aberta após um ritual, realizado à noite. Os participantes foram se juntando ao redor de uma fogueira, que, pela ausência de lâmpadas, ganhava destaque na escuridão entre as árvores, iluminava nossos rostos e nos aquecia do frio – que em uma das noites chegou a -2°C e deixou nossas barracas cobertas de geada. A música da segunda pista, onde estava colocado o *chill out*, parou. O céu estava limpo e estrelado. O único som que ouvíamos, além dos insetos, era dos tambores tocados pelos participantes que estavam à frente da abertura, acompanhado por um canto em idioma que não consegui identificar. Era a primeira noite, e muitos participantes ainda não estavam acampados, optando por comprar ingresso apenas para o fim de semana, pois o festival tinha quatro dias de duração. Todos estavam muito próximos e no ar tinha um cheiro de pau santo queimado. Nos três dias seguintes, a pista foi palco para dezenas de DJs, de várias partes do Brasil e do mundo.

Ao fim do festival, quando retornei para meu apartamento em Caxias do Sul, a primeira notícia que li foi a de uma idosa de 87 anos que havia matado a tiros de calibre .38 o homem que tentou entrar à noite em sua residência – um prédio pelo qual eu passava, diariamente, a caminho da Universidade, em uma das principais avenidas da cidade. “O mundo oficial se empenha em criar uma realidade mágica.” (TAUSSIG, 1993: 26).

Na ocasião, anotei no meu caderno de campo: “*Deveria ter ficado na rave!*” *Nature* também é nome de festa *rave*.

3.4 No vale da Utopia

Ao longo da sua história, as *raves* privilegiam os *flyers* como a forma de divulgação, como já foi destacado em outras pesquisas. (ABREU, 2005; NUNES, 2010; RODRIGUES, 2012). Nesse sentido, esse meio de divulgação costuma ser planejado por artistas que façam parte da cena eletrônica, por estarem inseridos nos signos que são importantes para essa cultura. Um exercício de imaginação, de criação, de inscrição, que pode incluir deuses, *aliens*, praias desertas, fogos de artifício, animais selvagens, seres místicos.

O portal britânico *Phatmedia*¹⁶ cumpre, nesse sentido, um papel importante de repositório e memória coletiva desses eventos, ao catalogar e organizar uma infinidade de *flyers* de festas *rave*. No portal, é possível encontrar artes gráficas produzidas desde o início dos anos 1980, bem como data, local, localização, gênero musical, organizador do evento, entre outras informações.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.phatmedia.co.uk/>>. Acesso em 27. dez. 2017.

Imagens 22 e 23: Frente e verso de flyer da festa *Junglism* (1992)




3D PRODUCTIONS PRESENT **JUNGLISM** in association with **LAZER PROMOTIONS**
FRIDAY 16 OCTOBER 1992 : 8pm Till 3.30am
VENUE: PETERBOROUGH ACADEMY :(Shock)
 NEWARK ROAD, BOONGATE PETERBOROUGH : PAY ON THE DOOR £10 Doors Open 8pm

THE UK'S LEADING JUNGLISTIC DJ'S

Headlined by

JUMPING "JACK" FROST

AMNESIA HOUSE

TURNTABLE PSYCHO DJ SS (Perception, Raindance)	DEVASTATING BEATCREATOR (Vision, Pandemonium)	LEADING HYPEMASTERS JULZ & MC SKREECH (Siam (Attic), Shock, Shrine)
MR. K (Prophecy)	IAN STRATTON (Eclipse, Cambridge)	PAC-MAN (love of Life - Intense)
	DJ SY (Nottingham)	MARC STAPLEFORD (3D, Leicester)

- MC MAGIKA PLUS VERY SPECIAL GUESTS -

ATTRACTIONS
 MASSIVE MULTI-LEVEL DANCE ARENA
 FEATURING UNIQUE MODULAR STAGING
 TWIN HEADED, 3 COLOUR FOURTH
 GENERATION LASER SYSTEMS INCLUDING
 BO'S ULTIMATE ANIMATED JUNGLE GRAPHICS
 DIGITALLY LINKED INTEGRATED STROBE
 NETWORKS ■ 15K OF ELEVATED SURROUND
 SOUND REINFORCED JBL RIGGING ■ PYROS
 JUNGLE SURROUNDINGS ■ IMAGE INTENSIFIERS
 TIERED DANCE PLATFORMS ■ PAR-SCANS ■
 MOONBEAMS (INTER-COLOUR) ■
 ILLUMINATIONS ■ SORTED SECURITY
 AMPLE CAR PARKING ■ NOT FORGETTING THE
 UK'S ULTIMATE JUNGLE LINE UP OF ONLY THE
 FINEST DJ'S, MC'S AND LIVE ACTS!

Featuring
LIVE ON STAGE
 ★ By Special Arrangement ★
AWESOME 3
 (NO. 1 JUNGLE ANTHEM "DONT GO")

Fonte: Phatmedia

Tropical Flower é nome de festa *rave*. Conforme Dawsey (2005a; 2005b; 2005c; 2009), montagens baseadas na aproximação de imagens aparentemente distantes, têm o potencial de f(r)iccionar estruturas sociais. De acordo com o autor (2005b: 173), a partir da Antropologia da Experiência de Victor Turner,

nos substratos mais fundos do entretenimento e dos novos gêneros de ação simbólica, Turner descobre as fontes do poder liminar. As formas expressivas que germinaram após a Revolução Industrial também propiciam manifestações do caos criativo, capazes de surpreender, com efeitos de estranhamento, as configurações do real, energizando e dando movência aos elementos do universo social e simbólico. Embora estejam às margens de processos centrais de reprodução da vida social, estas expressões liminoides apresentam um potencial ainda maior do que as formas arcaicas para promover a transformação das relações humanas.

No ano de 2015, foi realizada em Rio Grande/RS a festa *A Despedida da Fortaleza*, organizada pelo *núcleo* VII:XV. A expressão *núcleo*, utilizada aqui em seu sentido êmico, diz respeito a grupos de jovens que apostam em uma construção coletiva de festas e festivais. São constituídos por diversos sujeitos que não desempenham, necessariamente, funções específicas, mas cumprem tarefas e trabalham nas mais variadas etapas do evento, valendo-se de seus conhecimentos técnicos, mas também de suas redes. (ORTELADO, 2004). Opõem-se, assim, aos modelos estruturados e organizacionais – que, tradicionalmente, têm uma estrutura organizacional definida – ao serem flexíveis e fluidos, plurais e descentralizados. Uma mesma pessoa pode movimentar-se por diversos *núcleos*, sem que isso configure uma contradição, pelo contrário, os próprios *núcleos* costumam apoiar-se. Por exemplo, DJs associados a um *núcleo* tocam em festas organizadas por outros e apoiam-se na divulgação, com *banners* expostos nas festas e presença de integrantes de *núcleos* entregando *flyers* de eventos futuros aos participantes.

A festa em questão era uma *private*, ou PVT, como são comumente chamadas na linguagem “nativa”. Essa modalidade de festa é realizada para um público menor, geralmente amigos ou conhecidos, com ingressos limitados e, às vezes, mais baratos do que os de *raves* e festivais¹⁷.

¹⁷ Algumas pesquisas, como a de Abreu (2005), apontam as *privates* como festas mais caras e para poucos amigos, ao contrário do que caracterizou a pesquisa de campo, que mostra as PVTs como festas com estrutura menos sofisticada, quando comparadas aos festivais, por exemplo, e com ingresso mais acessível.

Imagem 24: Flyer da festa *A Despedida da Fortaleza*



Fonte: VII: XV

É evocativa a escolha do nome do evento. *A despedida da fortaleza* dramatiza um momento de inflexão na vida daquele que se despede. Traz o risco de deixar o *perímetro* protegido, onde se está salvaguardado, e se expor aos *perigos*. Dawsey (2005b: 163, grifo do autor), evoca Turner ao traçar a etimologia da palavra experiência, que

deriva do indo-europeu *per*, com o significado literal, justamente, de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vêm da mesma raiz. A derivação grega, *perao*, “passar por”, também chama a atenção de Turner pelo modo como evoca a idéia de ritos de passagem.

O material gráfico de divulgação da festa é digno de descrição e de análise mais detalhada, pela riqueza de símbolos que carrega, reflexo de possibilidades e de escolhas estéticas. Como já foi destacado por Nilton Alcântara Silveira e Francisco Norton Falcão Chaves (2009: 11), *flyers*, filipetas gráficas, e *e-flyers*, versões digitais dos mesmos, são importantes meios de divulgação das festas *rave*. De acordo com os autores, o dever do

artista gráfico é captar tudo o que seja capaz de fazer a juventude sonhar, todos os universos delirantes e utópicos e escolher elementos oportunos para utilizar em seu trabalho, lembrando de que a concepção geral deve relacionar-se sempre de uma forma harmônica com seu público. Cabe ainda ao profissional, usando de bom senso e sem esquecer que a cena *rave* foi construída sobre um mito de criação, aprofundar sua pesquisa em fontes apropriadas, por exemplo, a mitologia e a arte de antigas civilizações místicas como a celta e as pré-colombianas, sempre remetendo ao desejo de viver outra sociedade. Universos utópicos habitados por entes mágicos, fadas, duendes, xamãs e sabedoria

primitiva são capazes de produzir um imagético rico, completamente condizente com a cena em questão.

A imagem mostra uma praia com uma colina, onde diversos animais estão repousando. É possível notar uma leoa deitada na grama brincando com seu filhote, bem ao centro do *flyer*, e um animal, que parece uma raposa, caminhando próximo. A leoa observa a água, onde um bisão está colocado, próximo às margens. Ao lado esquerdo, dois golfinhos saltam, fazendo malabarismo. Completando a cena, mais animais. No céu, pássaros voam sobre uma ilha, também no centro da imagem. Na ilha, há uma montanha circundada por um bosque, com algumas árvores maiores em destaque. Separado dos outros pássaros, um beija-flor chama atenção pelo tamanho. Do lado direito, nas margens da imagem, uma família de ursos marrons assiste à cena.

O gramado é verde, com flores. As árvores presentes na imagem parecem filtrar a luz do sol, ao mesmo tempo em que fazem irradiar raios luminosos, difusos e coloridos. Ao fundo do *flyer*, mais montanhas são delineadas por um céu azul claro, coberto de nuvens brancas. Tudo está em paz. Um elemento no centro da composição desperta interesse: um monumento, que se assemelha a uma pirâmide, é circundado por diversos pássaros. A luz que nele reflete não deixa ver com perfeição do que se trata. *Terralem* é nome de festa *rave*.

Esta montagem do Éden não deixa de lado a presença humana – mesmo que sua presença seja ausente, ou sua ausência seja presente. É representada por uma canoa que flutua sobre a água, mas também por uma cabana simples de madeira cinza no alto da colina e por um enorme e multicolorido balão de ar quente. Seria a ausência da figura humana a comprovação da despedida?

Para Turner (2005: 180),

a experiência incita a expressão, ou a comunicação, com os outros. Somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência. As artes dependem desse ímpeto para confessar e declamar. Os significados obtidos às duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, enfim, colocados em circulação. Aqui o ímpeto do pavão para exhibir-se não se distingue da necessidade ritualizada de se comunicar. O eu e o não-eu, o ego e o não-ego, a auto-afirmação e o altruísmo, encontram-se e se fundem em comunicações significativas.

Por meio de uma paisagem exuberante, friccionam-se imagens da natureza, quase todas associadas ao imaginário exótico e selvagem. Animais de diversas partes do mundo são justapostos na montagem e arranjados de tal forma que fazem sentido. *Universo Paralello* é nome de festa *rave*. Na “praia nativa” criada pela *rave*, para brincar com o termo utilizado por Malinowski (1978), a natureza parece conviver em harmonia, sem os humanos. Tal criação do paraíso não deixa de ser reveladora de práticas que se apresentam nesse tipo de festas.

O texto que compõe a imagem traz indícios de uma história já escrita. A fortaleza representada pela natureza deve ser deixada para trás, uma vez que a despedida se torna necessária. Seria a *rave* uma tentativa de recriar o paraíso? No paraíso dança-se ao som de música eletrônica? Ao mesmo tempo, a realidade se faz presente no reino utópico da *rave*: as pulseiras são limitadas. Para se despedir da fortaleza primeiro é preciso acessá-la.

4 GOOD VIBE

“Os novos movimentos *techno* da música constroem um corpo que se altera e que é atravessado por sons, por BPM (batidas por minuto), por ruídos pós-industriais e orquestras pós-fordistas. A *rave* é a morte da pólis. A *rave* ganha da metrópole. A *rave* faz pulsar os corpos-metrópoles.”

Massimo Canevacci, *Culturas eXtremas*

“Gostava de estar no campo para poder gostar de estar na cidade. Gosto, sem isso, de estar na cidade porém com isso o meu gosto seria dois.”

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*

Claudinha e eu estamos conversando na margem da pista de dança, junto ao pessoal que vende pulseiras, brincos, porta incensos e outros artesanatos, nas sombras das árvores de um dia mormacento. O festival, que havia começado com a manhã, ainda não tinha “bombado” até aquele momento, próximo ao meio-dia. Os grupos de amigos estão espalhados, flutuando pela pista de dança. De onde estamos, não é possível ver o palco com a cabine montada para as apresentações, mas, pelas palmas, percebo que houve mais uma troca de DJ.

Então alguma coisa acontece.

É difícil explicar. As batidas aceleram, a música fica cheia de ruídos, sussurros, risos, entre o bumbo eletrônico e sons de outros instrumentos. Mas não é só isso. É como um movimento de ar que passa pelo corpo e chama atenção para o momento presente, para as pessoas ao redor; que faz parar o que se está fazendo e rever o local da festa. Fico em silêncio, ainda tentando entender poucos segundos. A música, que, até então, era um pano de fundo, ganha mais espaço. Claudinha para de falar. Sua expressão parece inquieta. Ela me olha.

– Nossa... que coisa boa isso!

– *Tu também notou?!*

– *Sim! Nossa, que bom.*

Ao nosso lado, muitos participantes erguem-se. Correm, em direção à pista de dança. Pelo jeito, mais pessoas também notaram que algo havia mudado. Falo alguma coisa e levanto. Vou com aquele coletivo, sem conseguir definir quem está próximo, pois mais participantes deixam cadeiras e cangas para ir dançar. Dalila, amiga e interlocutora, passa por mim, indo para a pista. Diz, sem parar de correr:

– *Todo mundo veio, né?! É uma coisa boa, né?!*

– *Sim! (Diário de campo, verão de 2016).*

4.1 Ecos

“It’s a perfect world all the same”

Broken Bells, Perfect world

Ao traçar alguns fundamentos sobre a Antropologia dos Sentidos, Constance Classen (1990; 1997) destaca a percepção sensorial como algo que é tão cultural quanto físico. Para a antropóloga, a visão, a audição, o tato, o paladar, o olfato, não são apenas meios pelos quais os fenômenos físicos nos atravessam, mas, também, caminhos sensoriais para a percepção da cultura, nos quais uma gama de valores pode ser transmitida, por meio de reflexões olfativas, gustativas e tácteis.

De acordo com a autora, a própria noção de sentidos corporais pode variar, conforme a particularidade de certos grupos sociais. Alguns sentidos, como o paladar e o tato, por exemplo, podem ser agrupados, ou, culturalmente, mais valorizados do que outros, como

é o caso da visão, no mundo Ocidental. No entanto, conforme Classen (1997: 402, grifos da autora, tradução minha)¹⁸,

a percepção sensorial, de fato, não é simplesmente um aspecto da experiência corporal, mas a base para a experiência corporal. Experimentamos nossos corpos – e o mundo – *através* dos nossos sentidos. A construção cultural da percepção sensorial condiciona nossa experiência e compreensão de nossos corpos e do mundo em um nível fundamental. O modelo sensorial mantido por uma sociedade revela as aspirações e preocupações sociais, suas divisões, hierarquias e inter-relações. Assim, as percepções sendo janelas, esta analogia deveria ser compreendida não apenas pela suposta capacidade dos sentidos de reconhecer dados concretos de maneira transparente, mas na sua função de *compor* a realidade de acordo com normas socialmente aceitas.

Chama atenção o fato de as *raves* buscarem criar um ambiente extremamente sensual, uma *cena eletrônica* – termo recorrente entre os interlocutores – que agrupa elementos específicos, no interior *profundo* (SCHOUTEN, 2005) das cidades. *Cena eletrônica*, nesse sentido, diz respeito tanto ao palco criado para a realização das festas, como ao amplo universo de práticas associadas à música eletrônica, do qual *raves* e festivais fazem parte, assim como outros tipos de festas, *sites* especializados, revistas de música, canais no *YouTube*, lojas e marcas de roupas, produtoras, gravadoras, donos de *campings*. Essa inserção se dá por meio da criação de espaços de sociabilidade jovem nos arredores das cidades, com suas particularidades, naquilo que diferencia as *raves* de outras festas, enquanto uma experiência, um ritual de passagem, singular em relação às opções de lazer ofertadas na cidade.

Em seus estudos, Victor Turner (2005: 184, grifos do autor) aponta que

o teatro é uma dessas muitas herdeiras do grande sistema multifacetado que chamamos de “ritual tribal”, que abrange idéias e imagens do cosmos e do caos, interligando palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades, e fazendo uso de todos os códigos sensoriais para produzir sinfonias para além da música: o entrelaçamento da dança, de diferentes tipos de linguagens corporais, canções, cânticos, formas arquitetônicas (templos e anfiteatros), incensos, oferendas, banquetes ritualizados, pinturas, tatuagens, circuncisões, escarificações, e marcações corporais de muitos tipos, a aplicação de loções e

¹⁸ No original: “Sensory perception, in fact, is not simply one aspect of bodily experience, but the basis for bodily experience. We experience our bodies- and the world - through our senses. Thus the cultural construction of sensory perception conditions our experience and understanding of our bodies and the world at a fundamental level. The sensory model supported by a society reveals that society’s aspirations and preoccupations, its divisions, hierarchies, and interrelationships. Hence, insofar as the senses may be likened to windows, this analogy should be understood to rest not so much on their imagined capacity to admit physical data in a transparent fashion, as on their role in framing perceptual experience in accordance with socially prescribed norms.”

a ingestão de poções, a encenação de tramas míticos e heróicos retirados de tradições orais – e muito mais.

Como foi registrado em Diário de campo:

Estamos perdidos, de novo. Saímos da estrada de terra e voltamos para o asfalto. Andamos alguns quilômetros pela noite, achando graça de nenhum dos três ter lembrado de trazer um mapa. Estamos rindo da situação quando aparece uma pequena vila no caminho. A praça, com a igreja ao fundo, está iluminada. No salão paroquial – um bloco retangular ao lado – é possível ouvir uma bandinha tocando e sentir o cheiro de comida.

Fazemos a volta na praça, paramos o carro e ficamos em silêncio, respeitando aquela imagem, em dúvida sobre o que fazer. Saímos para caminhar pela praça, mas está muito frio. Então, encontramos uns meninos andando de bicicleta. Perguntamos se eles sabem de “uma rave, festa de música eletrônica, em um camping perto da barragem”. Eles parecem entender o que procuramos. Dão indicações e nos olham como se achassem graça.

Seguimos o caminho indicado por eles, percorrendo mais alguns quilômetros. Ao fazermos uma curva na estrada, em uma parte coberta por árvores, percebemos a rave como uma explosão. Lá está ela, na escuridão, em contraste com o céu, no meio da mata, com suas cores fluorescentes, seus sons, seus cheiros, suas luzes. Os motoristas pelo caminho diminuem a velocidade, baixam os vidros, curiosos. Passa um pouco das 2h da madrugada. (Diário de campo, inverno de 2012).

Imagem 25: Dançando com os dragões



Fonte: Flávio Ribeiro

Segundo Turner (1974), os rituais e os dramas sociais são instituições importantes para a manutenção das estruturas sociais, mas, também, para as transformações e as mudanças culturais, ao produzirem reflexões a respeito daquilo que é cotidiano. De acordo com o antropólogo, tais processos são marcados por quatro fases: ruptura, crise, ação corretiva e reintegração, ou cisma irreparável, com especial interesse para os momentos liminares, de instalação do caos social, quando regras são deixadas de lado, ou, temporariamente suspensas. Maria Laura Cavalcanti (2013: 415, grifo da autora), invoca o autor ao definir ritual

a uma espécie de redenção pela imersão na experiência vital compartilhada, onde o tempo vira fluxo, finitude, aflições, sofrimento, cura, contradições, e sempre empatia e afeições. Turner nos interpela desde esse lugar, nos convidando a compartilhar de sua própria experiência da *communitas*, a forma primordial, nos diria ele mais tarde, do relacionamento humano.

Longe de um modelo fechado de análise, a obra de Turner abre espaço para os momentos de passagem, os estados intermediários, as contradições, como propulsores da ação social. Às margens de estruturas, quando o familiar é estranhado, papéis sociais são vistos de diversos ângulos, refletidos, tensionados; gestos, palavras, objetos e espaços são

acionados para a produção de sentido, em engajamentos decorrentes de opções. Em rituais e dramas sociais, elementos surpreendentes são selecionados, como em uma montagem, numa relação entre a Tradição e a invenção. De acordo com Turner (2008: 38),

cada fase possui suas propriedades específicas, e cada qual deixa sua marca especial nas metáforas e modelos nas cabeças dos homens envolvidos uns com os outros no interminável fluxo da existência social. Atendo-me à comparação explícita da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquela dos dramas de palco, com seus atos e cenas, vi as fases do drama social acumulando-se num clímax. Também assinalaria que, no nível lingüístico da “parole”, cada fase tem sua própria forma e estilo de discurso, sua própria retórica, seus próprios tipos de linguagens e simbolismos não-verbais.

Momentos de antiestrutura, ou de *communitas*, ao mesmo tempo, geram perigo pela espontaneidade causada pelo sentir-se parte do todo, na ambiguidade da criação de laços indiferenciados, igualitários, não-rationais (mesmo que não *irracionais*). (TURNER, 2008).

Entre os fluxos que as festas *rave* mobilizam para fora das cidades, muitos partem em busca de algo quase indizível, difícil de ser explicado em palavras: que deve ser *sentido*. A *vibe* da festa pontua a experiência *rave*. Essa sensação diz respeito a um sentimento de pertencimento, de bem estar, de fazer parte do grupo, de pulsar no mesmo ritmo, de olhar para os lados, sorrir e ser retribuído. Por meio dessa energia poderosa, transforma-se a percepção do local, gera-se conhecimento sobre a música eletrônica, iluminam-se detalhes da festa, produzem-se performances. Uma *good vibe* diz respeito a não precisar dizer. De acordo com Ivan Paolo Fontanari (2003: 93, grifo do autor), essa “totalidade é chamada de *vibe*, e como experiência musical e sensorial estaria mais próxima da dimensão sensível que intelectual, pois ocorre pela participação, e não pela observação na condição de platéia como no caso da música de concerto”.

André, 18 anos em 2016, pontua que as *raves* apresentam-se como outra forma de festejar:

“Eu vi que eu ia largar as outras festas, porque eu ia em outras festas, tipo [nome da boate], essas coisas, e eu pensava: ‘na real, isso é tri idiota’. Porque, tempo inteiro forçando pra pegar as minas, só isso, e na maioria das vezes tinha música que eu não gostava, sabe? E as pessoas muito se fingindo que estavam curtindo, umas coisas, e exagerando de bebida e tal. [...] Sei lá, não tem nada de briga, porque toda festa que eu

ia tinha briga, meus amigos tudo brigando e tal. Sem briga, todo mundo dançando e tu sente toda aquela energia de todo mundo feliz, sabe? Parece que não tem como, se tu ficar mal, vai aparecer alguém, vai te falar alguma coisa que vai te deixar bem. Como se fosse uma coisa de cabo, que tu vai sentir que é bom, que tu vai tá fazendo o bem, só dançando, sem pensar mal de nada. E que as pessoas vão tá pra te ajudar, qualquer coisa que aconteça, também. Isso aconteceu várias vezes, teve vezes que eu me senti mal, assim, apareceu alguém, sempre, falar alguma coisa, que na real não tinha porque eu me sentir assim, porque o bagulho é muito bom!” (Diário de campo, inverno de 2016).

Imagem 26: Noite escura



Fonte: Flávio Ribeiro

É interessante, também, para o trabalho de campo, o fato de a *vibe* revelar, de forma dialética, alguns dos estranhamentos sobre o cotidiano que acompanham esses participantes. Na suspensão dos papéis sociais, no intervalo da vida cotidiana, *raves* abrem possibilidades de membros de uma festa verem-se como parte de um mesmo tecido social, uma *communitas*. Uma *tribo planetária* que ocupa no tempo e no espaço campos descritos de forma bucólica, em paisagens exuberantes, fonte de paz, de resgate. Mas o que é resgatado no campo pela *vibe* das *raves*?

Como reflete Raymond Williams (1990), falar do campo expõe tensões e ruídos da cidade. Nesse processo, estruturas de sentimento de longa duração evocam emoções poderosas. Entretanto, de acordo com Williams (1990: 291), “ainda permanece a sensação de paradoxo: na própria cidade grande, o lugar e o instrumento da consciência coletiva – ou, pelo menos, assim seria de se esperar –, é a ausência de sentimento comum, o excesso de subjetividade, que parece característico.” No campo, ecoam também sonhos e frustrações. Algo semelhante está presente no depoimento de Igor, 20 anos em 2016:

“Cara... É uma festa diferenciada, tá ligado? Aonde une uma energia diferente, tá ligado? Ela foge daquilo que é o comum das festas. Que é o pessoal bebendo. O pessoal numa vibe diferente. É meio que o pessoal se... é rival, vamos dizer assim. Na rave, a gente encontra uma união de energia, aonde todo mundo... é igual, tá ligado? Onde todo mundo é amigo. E... isso que me traz para a festa rave. É por isso que eu venho.” (Diário de campo, verão de 2016).

Como aponta Turner, os espaços “entre” – em que aqueles que passam por iniciações são alçados para condições liminares – iluminam a passagem para essa nova condição. Uma “condição de passagem”.

Para o antropólogo (1974: 131, grifo do autor),

o que parece ter acontecido é que, com o incremento da especialização da sociedade e da cultura, com a progressiva complexidade na divisão social do trabalho, aquilo que era na sociedade tribal principalmente um conjunto de qualidades transitórias “entre” estados definidos da cultura e da sociedade, transformou-se num estado institucionalizado. Mas traços da qualidade de *passage* da vida religiosa permanecem em várias formulações, tais como: “O cristão é um estranho no mundo, um peregrino, um viajante, sem nenhum lugar para descansar a cabeça”. A transição tornou-se, neste caso, numa condição permanente. Em parte alguma esta institucionalização da liminaridade foi mais claramente marcada e definida do que nos estados monástico e mendicante, nas grandes religiões mundiais

Partindo de estudos da Antropologia dos Sentidos e da Antropologia da Performance, esse ensaio debruça-se sobre a criação da *vibe* na festa, por compreender a sua importância naquilo que transborda na experiência *rave*, com uma dobra do tempo, uma interpelação, com capacidade de fazer estremecer a busca sentido pelos participantes, mas também pelo pesquisador.

4.2 Sussurros

“Trance music makes the fairies dance”

CocoRosie, Fairy Paradise

A instalação criada pela *rave* deve privilegiar locais que possibilitem o contato com a natureza, ao redor de matas, de praias, de cachoeiras, de *canyons*, que incentivem a contemplação e a interação com a natureza, por meio da criatividade dos participantes no arranjo de performances culturais, na relação com a festa. Ao mesmo tempo, o planejamento e a produção musical deve selecionar DJs, tendo em vista a construção de uma narrativa musical, que deve ter uma sequência, não apenas a sucessão de músicos e estilos. Tal tarefa movimenta artistas brasileiros e de países como Austrália, Inglaterra, Israel, Estados Unidos, entre outros. Deve levar em consideração a ampla segmentação da música eletrônica, com DJs e VJs referências em determinados estilos ou reconhecidos como precursores de alguma vertente.

A música eletrônica, enquanto possibilidade tecnológica, é uma experimentação que remete ainda aos anos 1950, na busca de produção musical com a utilização de sons e instrumentos retirados da polifonia da modernidade. Conforme Julián Arango (2005), o termo música eletrônica [*elektronische musik*] foi utilizado inicialmente pelos compositores alemães Werner Meyer-Eppeler e Herbert Eimert, para definir as criações realizadas por eles e seus colegas no estúdio da Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR). Porém, os estilos recorrentes nas festas dizem mais respeito a expressões musicais do fim da década de 1970, dentre os quais, destacam-se o *house*, o *drum'n'bass*, o *techno* e o *trance*, que são descritos, em pesquisas e pelos interlocutores, por vezes, tanto em suas especificidades técnicas, como na capacidade de gerar efeitos na plateia. Nesse sentido, conforme a antropóloga Laure Garrabé (2012: 68-69),

trata-se antes de perguntar como uma estética torna-se um alvo coletivo. Centrar a questão nas suas aplicações e efeitos na vida social pode evitar exageros em construir descrições e interpretações ou, ainda, em proceder ao estabelecimento de um simples catálogo de gêneros e práticas não refletindo a necessidade para os homens de cultivar uma relação sensível, esteticamente investida, no mundo, opondo-se aos supostos determinismos sociais aos quais seriam submetidos.

O *house* é reconhecido por romper a hegemonia da cultura *disco music* nas boates de Chicago, no momento em que a produção dos discos de vinil começou a ser substituída pelo consumo de música em CDs, intensificando a individualização do consumo e da apreciação sonora. (ARANGO, 2005). Inicialmente, o estilo foi associado à cultura *gay*, pois recebeu esse nome devido à boate *The Warehouse*, famoso *club* onde DJs do estilo tocavam. As pessoas não sabiam como referir-se àquele estilo nas lojas e procuravam pela música da *Warehouse*, ou, simplesmente, *house*. (CHIAVERINI, 2009). Atualmente, o *house* – e suas vertentes, como o *deep house* – é corriqueiro em boates e clubes urbanos. Em 2017, o portal DJ Mag, que realiza anualmente uma premiação dos “100 melhores DJs mundiais”, selecionou três artistas brasileiros ligados à cena *house*: Alok (#19, subindo seis posições), Vintage Culture (#31, subindo 23 posições) e Cat Dealers (#74, pela primeira vez na lista).

Uma das principais inovações do estilo *house* é a ausência de vocais e refrãos, comuns na era *dance music* – característica que permanece nos estilos de música eletrônica presentes nas *raves* e festivais. Quando aparecem nos *setlist* (sequência de faixas com cerca de uma hora de duração, executados pelos DJs nas festas), os vocais não configuram protagonismo, nem contam, necessariamente, uma história. Algumas vezes, são apenas sussurros, ou vozes distorcidas, pós-humanas, robóticas, fato que torna a música eletrônica conhecida como “*uma música que não tem letras*”, como ouvi ao longo da pesquisa. Segundo Fontanari (2003: 115, grifos do autor),

musicalmente o *house* é um estilo que preserva características da *disco music*, do rap e do soul, apresentando-se como um estilo mais pop e comercial de música eletrônica. As batidas eletrônicas “retas”, como as do *techno* e do *trance*, porém bem mais suaves – que no *house* têm a finalidade de manter o caráter dançante da música, o *groove* – são acrescentados elementos acústicos, como cantos, contrabaixo, guitarra, teclados.

Já o *trance*, para Carolina de Camargo Abreu (2005), é uma vertente surgida em festas de música eletrônica realizadas nos anos 1980, em Goa, na Índia, com a utilização de elementos da cultura oriental, como cantos étnicos e mantras religiosos. No Brasil, os artistas do estilo incorporam também cantos étnicos indígenas e sons de animais nativos. Na análise de Sandro de Almeida Santos (2013: 61, grifos do autor),

além do aprendizado com mestres de meditação, yoga, música, dança, massagem, gastronomia, etc., os jovens “ocidentais” estabeleceram, no estado de Goa, uma nova cultura dançante. Das celebrações e do convívio nas vilas e praias indianas, surge uma nova “família” transnacional. Essa tribo migrante se espalha pelo globo e povoa localidades como a ilha espanhola de Ibiza. Defendem uma nova forma de engajamento com o trabalho, que este deve visar o prazer. Não só em Ibiza, mas também em grandes celebrações chamadas de “Festivais”, os *buscadores* da Nova Era se reúnem e cocriam o ambiente que lhes propicie viver, ainda que por curto tempo, a experiência de uma “sociedade alternativa”. As experiências de convívio na Índia, em Ibiza ou nos Festivais provocam *transições* pessoais, uma súbita decisão de nunca mais retornar à vida urbana/industrial.

Érika Palomino (1999: 136) aponta que, ao longo dos anos 1990, o *trance* passou de gênero secundário a protagonista nas festas em São Paulo. O estilo apresenta como característica a batida acelerada. Segundo a autora, ele foi feito “exatamente para isso: entrar em transe”. Para Palomino, os diversos efeitos do *trance* estão relacionados ao seu andamento, com as batidas por minuto (BPM) entre 150 a 170.

De acordo com depoimento encontrado na rede:

“O trance é um vértice da música eletrônica, sendo uma forma de música progressiva no qual a energia é constante, uma libertação espiritual que procede de raízes religiosas. Uma delas é o Xamanismo, práticas etnomédicas, mágicas e religiosas, que envolve a cura, o transe e a transmutação em contatos com outros corpos e espíritos. Shaman vem do russo ‘saman’ e pode ser chamado também de magos ou pajés. Escrevi esse trecho para que muitos de vocês consigam entender que a [nome do evento] foi um festival muito esperado para todos e que as energias que foram compartilhadas lá envolvem muito mais que o uso de sintético para o alcance da liberdade de ser quem realmente somos. Foram ligações espirituais, depois de algum tempo eu consegui ver em algumas das pessoas que estavam lá o que seria o trance novamente, o calor humano, o pé descalço, o contato com a natureza, o poder da invocação de curandeiros. Eu não vi ainda ninguém dizer que foi um festival pesado, com uma vibe errada, foi imensidão de sentimentos bons, foi o alcance de uma paz de espírito e isso que é o trance: é Espiritualismo. Aos que conseguiram sentir: obrigado. E aos que não sentiram o trance ainda: permita-se sentir.”
(Registro no Diário de campo, verão de 2016).

Imagem 27: Desenhos de luz



Fonte: Flávio Ribeiro

O *drum'n'bass* teria origem nos guetos étnicos de Londres, na década de 1990, e estaria ligado à cultura negra, em uma fusão entre *hip-hop*, *jazz*, *blues* e música eletrônica. A batida da música é marcada pelo *break beat* (batida quebrada), com mudanças de andamento, com destaque para o baixo e a bateria. Abreu (2005) aponta que, ao longo dos anos 1990 e início dos 2000, o *drum'n'bass* foi associado aos jovens de “periferia” nas grandes festas realizadas em São Paulo. Chamados pejorativamente de *cybermanos*, teriam gerado desconforto nos jovens de classes socioeconômicas mais abastada, para quem a festa havia “perdido a *vibe*”.

Conforme Palomino (1997)¹⁹, o *techno* diferencia-se do *house* e do *drum'n'bass* – que teriam origens em guetos *gays* e étnicos – e remete o ouvinte ao “futuro acelerado”. Para a jornalista, a música *techno* criou, ao seu redor, um modo de agir que “exige a correta utilização de códigos de vestir, de falar, de dançar”, onde a “sensação de pertencer a um grupo ou núcleo, a ideia de fazer parte de um movimento, de uma coletividade, de estabelecer um ‘nós’ contra o *mainstream* percorrem fronteiras territoriais, sociais e sexuais”.

¹⁹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs060405.htm>>. Acesso em: 07. jan. 2018.

A música *techno* é conhecida, também, por ser “mais pesada”, tanto pela batida pesada e rítmica que marca o andamento das músicas, quanto pelos efeitos que teria sobre a audiência. Musicalmente, a percussão eletrônica é mais linear, marcada com força; assim, pode-se notar (e sentir) as BPM em torno de 135 a 140. Fontanari (2003) aponta que, ao longo da pesquisa sobre festas *rave*, em Porto Alegre, as descrições da música *techno* remetiam, seguidamente, aos efeitos pessoais que ela operava, em alguns casos, com mais destaque do que pela particularidade enquanto estilo sonoro.

De acordo com Abreu (2005: 102, grifos da autora),

no início, todas as *raves* eram chamadas de festa *techno*, e, também, todos os gêneros de música eletrônica eram chamados de *techno*. Logo depois, essas festas ganharam a denominação usual de *raves* e, atualmente, embora se conheça esse termo – *rave* –, e se reconheça as peculiaridades desse modo de festejar, fala-se de festa *trance* ou festa *techno*. *Techno*, neste outro momento histórico refere-se exclusivamente a eventos onde predomina a discotecagem do gênero de música eletrônica e afins como o *break beats* ou *hard trance*, todos esses estilos são considerados “pesados” e estão associados à idéia de “bombaço”.

Com a profissionalização e segmentação das festas no início dos anos 2000, os núcleos e organizadores passaram a aproximar vertentes e novos estilos, seja com a criação de pistas específicas para gêneros musicais, ou com a participação de DJs de estilos diversos em *setlist* de festivais. Ainda assim, alguns festivais do Brasil, como o *Xxxperience* – que, em 2018, completa 22 anos – são associados ao contexto *trance*. O festival costuma destacar-se em suas apresentações noturnas, quando são organizados *shows* de fogos de artifício, com canhões de iluminação, projetores e efeitos de cenografia.

Imagem 28: Flyer do Xxxperience Festival



Fonte: Xxxperience Festival

Ao mesmo tempo, existem festas que buscam privilegiar vertentes específicas, ou divisões dentro dos próprios estilos, como *raves* de *dark psytrance*, estilo que, quando integrado às festas e aos festivais, deve ser tocado preferencialmente durante a noite, pois, segundo os interlocutores, perde parte de seu potencial quando executado de dia.

4.3 Ruídos

“I get a thought and hear comes my Tribe

Ritual shakes and in good vibes”

A Tribe Called Quest, After Hours

Assim como música eletrônica, das cidades vêm tecidos, lonas, placas, telões, sintetizadores, caixas de som, amplificadores, canhões de *led*, “luz negra”, estrobo²⁰, *pick ups*²¹, computadores, refrigeradores, fogões, geradores de energia, *bungee jumping*. A decoração tem como objetivo informar, com placas de recados e dicas para aqueles que

²⁰ Aparelho que projeta luzes em potentes *flashes*, normalmente, em velocidade acelerada, que pode gerar a impressão de que os movimentos estão em “câmera lenta”.

²¹ É o equipamento básico de um DJ, composto de dois toca-discos e um *mixer*. Permite que duas músicas toquem sincronizadas.

não estão familiarizados com a dinâmica da festa. Educa, nesse sentido, a atenção daqueles que regularmente, ou às vezes, transformam um sítio ou uma praia em morada. Ao mesmo tempo, demarca espaços, cria ambientes, organiza os participantes. Para Ana Flávia Nascimento (2006: 17), se você estiver

experimentando alguma substância psicodélica, perceberá que as decorações se tornaram imensamente mais atrativas e lhe proporcionam uma viagem colorida de dimensões antes inalcançáveis, de fusão total com os elementos. As luzes também darão novas formas às decorações que parecem mesmo estar vivas. Você perceberá que a música também proporciona uma experiência fascinante, por meio de sons de culturas exóticas que podem lhe causar um imenso prazer.

Os investimentos de toda ordem para a criação de festas e festivais estão, muitas vezes, embasados no reconhecimento desses momentos como significativos, evocados como um ritual na vida daqueles presentes. A dimensão do cuidado envolve meses de planejamento, organização e empenho, que têm como objetivo principal a construção da *vibe* da festa.

Imagem 29: Pulsar com a *vibe*



Fonte: Kevin Juarez

Como apontei anteriormente (RODRIGUES, 2012: 89), mais do que público, aqueles que frequentam festas *rave* e festivais de música eletrônica são *participantes*. “Nesse sentido,

representam mais do que meros espectadores passivos do que ocorre, são agentes para que a festa corra bem.” Isso diz respeito ao engajamento dos participantes na criação desse sentimento, possível apenas coletivamente, mas com implicações individuais, almejado por aqueles que estão nos eventos.

DJs, VJs, músicos, artesãos, artistas visuais, grafiteiros, *performers*, fotógrafos, chefes de cozinha, *designers*, decoradores, massagistas, enfermeiros, médicos, são alguns dos personagens que podem compor uma festa. As manifestações individuais são incentivadas, como malabares, fitas, bolas, performances espontâneas, gestos, brincadeiras, fantasias, figurinos, que criam e inventam um modo de festejar. Como reflexo da sociedade que a produz, em *raves* fazem-se presentes, também, aqueles que recolhem tudo aquilo que a festa rejeitou, as sobras, cacos desdenhados, pedaços esquecidos em cadernos de campo.

Sentei em uma grande roda, com amigos e amigos de amigos, em um ponto de onde via a pista de dança. Estamos conversando, quando noto a presença. Conto: são três. Passam entre os participantes. Esquivam-se para conseguir juntar garrafas d'água e latinhas de cerveja e de energético jogadas pelo chão. Usam camisas de campanhas políticas antigas, com símbolos de partidos e números de candidatos. A pele negra contrasta com os grandes sacos plásticos brancos que carregam nas costas. Os tonéis há muito tempo não comportam o lixo que vai se acumulando pelo gramado. Não consigo interromper a conversa, mas acompanho enquanto eles somem, lentamente, na multidão formada pelos corpo que dançam, pulsando ao mesmo tempo. Quando saio da roda – e tento encontrá-los – não os vejo mais. Ainda pergunto para alguns participantes se um grupo de homens juntando latinhas havia passado por ali, mas nenhum deles tinha visto. (Diário de campo, verão de 2016).

A *cena eletrônica* costuma reunir os participantes em festas e festivais regulares, onde os (re)encontros são comuns, como foi possível perceber ao longo desses anos de pesquisa de campo. Festas e festivais costumam agrupar pessoas que, talvez, não estejam juntas em outros momentos, ou não convivam em outros locais, seja pela distância geográfica, seja pela rotina do dia a dia. Da mesma forma, excursões para as festas introduzem os novos participantes em grupos de amigos que já frequentam as festas, criam vínculos,

expandem os limites das cidades, ao mesmo tempo em que produzem ensinamentos. Conforme o relato de Rafael, 27 anos em 2016:

“Parar ali, sentir o vento, respirar, sentir o vento. Tomar um banho de lagoa. Ouvir a música, sentir, ficar ouvindo o DJ tocar e imaginando como é que esse som foi criado, ver a concentração que a menina do violino tava ali pra conseguir tirar aqueles notas, aquela sonoridade. Então, para mim, isso são os pequenos milagres, pra mim isso é o milagre da vida, o milagre da existência. A gente conseguir parar, não estar no frenesi, sabe? Não estar amortizado e correndo para conseguir alguma coisa que no fim, que que é? A gente corre pelo quê?” (Diário de campo, outono de 2016).

Em festas *rave* e festivais eletrônicos, é possível acompanhar o crescimento de filhos e filhas de participantes, bem como casamentos, separações, uniões, transformações físicas, espirituais, religiosas, acadêmicas. Geram relações de duração, que, em alguns casos, podem ocorrer na especificidade de um festival, frequentado ano após ano, um ponto de encontro que pauta a agenda de participantes. Assim, abraços sinceros e carregados de afeto são comuns, bem como perguntas sobre como vai a vida e quais as novidades desde o último encontro, a última festa.

São comuns relatos em que as *raves* são o ponto de inflexão na busca por autoconhecimento, por evolução, por transcendência, algo que não pode ser alcançado em festas cotidianas, mas que faz-se possível da capacidade da festa de criar territórios existenciais. Algo que é potencializado pela *vibe*, que contagia os presentes, dá forças para encarar a cidade, muda pontos de vista. Esse sentimento, que amplia a capacidade de comunicação na festa, cria possibilidades de contato também com outras esferas, algumas vezes extraterrenas, sobre-humanas, no encontro com aquilo que a antropóloga Cláudia Cardoso Goularte (2017: 11, grifos da autora) chama de *mundos paralelos*, “lugar privilegiado para um encontro marcado, um *porto de naufrágios* de coisas jazidas que insistem em voltar à vida”. Ainda segundo a autora (2017: 20), “com isso, atento ainda para a especificidade dos encontros produzidos, na busca por uma Antropologia atenta e sensível às narrativas construídas a partir das reflexões compartilhadas em torno deste lugar”.

Imagem 30: Luzes, sombras e reflexos



Fonte: Kundalini Festival

Um *portal* para outros planos. De acordo com Goularte (2017: 20), que realizou pesquisa na Feira de Tristán Narvarra, Uruguai,

a partir de diferentes atores que se comunicam, se chocam, se reforçam ou se encontram em suas experimentações e narrativas, o que busco é descrever os aspectos similares, complementares, mas também contraditórios e incoerentes que convergem para este universo. Estas possibilidades são acionadas por meio da literatura, do material de campo, dos percursos realizados sozinha, mas também dos encontros com interlocutores, com coisas, com situações, que salientam a Feira como experiência, marcada por diferentes temporalidades, significados e possibilidades de experimentação.

Em conversa com Ana, que se define como *hippie* e vende artesanato em *raves* e festivais pelo País, ouvi o relato a seguir:

“Eu acredito que, aqui, a gente tem um portal para outros planos, com certeza. Eu boto muita fé nisso. É um portal que a gente abre. Eu já vi várias naves, já tive o prazer. Depois desse festival [Trancendence], eu vi minha primeira Nave Mãe. No final, ao termino do festival, nós fomos para Alto Paraíso [Goiás]. Chegamos em Alto e a galera foi buscar uma grana. Não tinha banco em Alto, naquela época. Tinha uma lotérica na cidade, então era uma fila de hippie na lotérica! Enfim, e eu falei, eu tava com uns

tramos, uns móbile de CD que eu faço, reciclado, eu falei: ‘vou vender esses móbile para alguma loja’. Eu saí com vários móveis, assim na mão, e aí um cara me para na rua. ‘Oi, e esses móveis? E esses CDs?’ E eu: ‘Então, é para reciclar, é um trabalho para ajudar o planeta, eu vim buscar isso, quero me aperfeiçoar.’ E ele: ‘Eu faço esses móveis.’ Daí ele: ‘Tu quer ver os ETs?’ E eu: ‘Hã, como assim? Quero!’ E ele: ‘Então, eu sou médico da cidade, tô acabando meu plantão agora às 4h. da tarde, tu tá com quem aí?’ Eu falei: ‘Com os meus amigos’. Daí levei ele até os meus amigos na lotérica e ele começou a nos levar nos portais. Aí no fim de tarde ele nos levou para ver a Nave Mãe. Nem ele sabia que seria uma Nave Mãe. [...] Aí a gente encontrou a galera e todo mundo ficou... tem uma galera que não acredita nisso. Tenho amigos que choravam, dizendo ‘não, isso não está acontecendo’! [...] Não era noite, era fim de tarde. O crepúsculo subindo, sabe? As cores, muito rosa, muito lilás. E ela apareceu, assim, ó, em forma do infinito. Ela se manifestou, por muito tempo, pra todos nós.’ (Diário de campo, primavera de 2016).

Esse sentimento de grupo, de coletividade, é recorrente na criação de sentido da *vibe*. Por meio desse sentimento, cria-se uma possibilidade de acesso à *global tribe*, uma tribo global, uma família transnacional. Conforme Abreu (2005: 43, grifos da autora),

não é tanto a euforia, mas a experiência de uma coletividade, que melhor traduz a noção de “*vibe*” nas *raves*. Nesse contexto, a expressão se refere à alegria e ao conforto produzidos pela confraternização grupal, ou ainda, como comumente dito pelos *ravers*: “a energia coletiva que é compartilhada”.

Entretanto, visto sua construção coletiva, a *vibe* exige cuidado pela sua constante manutenção, pois apresenta inúmeras rotas de fuga, fragilidades, ruídos. Dessa forma, o empenho de todos faz-se necessário para não correr o risco de acionar sua antítese, trazendo uma *bad vibe* para a festa.

4.4 Silêncio

*“Você em cima do prédio sabe o cheiro que a cidade tem?
Você aí em cima do prédio, se esconde e não atende ninguém”*

Marcelo D2, Febre do Rato

Como já destacado por Abreu (2011: 29), por meio de figurinos, de fantasias e de adereços, os participantes das festas *rave* podem justapor e performar imagens futuristas e de contos de fadas, sem aparente contradição. Um “futurismo que apresenta personagens intergalácticos, caracterizados pela androgenia. Materiais como o látex, os metais, as cores cintilantes, garantem as composições futuristas de heróis do espaço sideral”. Em diversas festas, foi possível perceber pessoas que carnavalizam figurinos de “bruxas”, com cocares de penas associados à imagem genérica de indígenas, ou com chapéus de elfos, fadas e duendes.

Imagem 31: Participante montado para a festa



Fonte: Flávio Ribeiro

Conforme Ivan Paolo Fontanari (2003: 61),

se muitos se “apresentam” com as suas fantasias, não importando se seu palco é “*underground*” ou “*mainstream*”, outros preferem se “apresentar” com seus personagens cotidianos. Para os que “montam” suas personagens para as festas, a montagem se dá pela escolha da “bricolagem” indumentária, em sua quase totalidade comprada em lojas especializadas neste estilo de roupa.

De noite, em um festival de música eletrônica na Serra gaúcha, uma jovem movimentava-se pela pista de dança com um sobretudo sintético branco. A “luz negra”, muito comum

em festas *rave*, tem a capacidade de alterar as cores de algumas roupas e ressaltar as cores de outras. Nesse caso, fazia com que a roupa da participante brilhasse no meio da festa, como um fantasma. Consciente ou não do efeito que causava, ela ainda colocou um capuz, do mesmo material, o que intensificava o brilho da sua presença.

Para José Luis Valls (1995), alucinações podem ser visuais, auditivas, táteis, olfativas e gustativas, associadas ou não. São perturbações, caracterizadas pelo aparecimento de sensações atribuídas a causas objetivas que, na realidade, não existem. Algo como sensação sem objeto, experiências sensoriais reais baseadas em coisas, fatos, situações irreais. Sigmund Freud (1996b: 258) ensina que na confusão alucinatória o afeto e o conteúdo da ideia incompatível são mantidos afastados do eu, o que somente será possível com um desligamento parcial do mundo externo: “[...] resta o recurso às alucinações, que comprazem ao ego e apoiam a defesa”. Dessa forma, as vivências alucinatórias são bastante reais para a pessoa que está alucinando, mas o objeto ou acontecimento vivenciado na realidade inexistente. Como a origem da alucinação é interna, a mente pode fazer do objeto/fenômeno/fato alucinado algo ainda mais nítido do que objetos reais, bem como adicionar-lhe características fantásticas.

Já os delírios não dependem dos sentidos para acontecer. Estão relacionados a um estímulo externo, real. Tratam-se de interpretações erradas da realidade. O sujeito delirante distorce os estímulos do seu entorno e os vivencia de forma diferente. No delírio, o sujeito tem convicção do fenômeno “vivenciado”, apesar de, no entorno, outros sujeitos serem incapazes de percebê-lo e seu conteúdo nunca ser possível ou plausível. Nessa direção, Yuji Gushiken (2004: 61, grifos do autor) chama atenção para a proliferação de imagens fantásticas em festas *rave*.

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).

Em outro festival, um participante usava uma máscara de hóquei branca igual à utilizada pelo personagem *Jason*, da franquia de filmes de terror *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980). A máscara de plástico destacava-se no meio do mar de gente

na pista de dança e gerava a sensação de que uma cabeça sem corpo, ou um corpo sem órgãos, dançava entre nós. (Diário de campo, inverno de 2012).

Imagem 32: Fantasia na rave I



Fonte: Flávio Ribeiro

Alguns anos depois, ao retomar o trabalho de campo, notei que muitas pessoas portavam máscaras em uma das festas. Ao olhar para traz, em certo momento da noite, levei um susto ao me deparar com dois participantes, um ao lado do outro, ambos usando máscaras de gás. Rita de Almeida Castro, interessada na construção de um Oriente à brasileira, por meio da apropriação de técnicas como a *yoga* no processo de montagem teatral, chama a atenção para o uso de máscaras, como aquelas utilizadas na *commedia dell'arte*, mas, também, no teatro balinês e no javanês. A autora ressalta uma observação realizada pela diretora Ariane Mnouchkine, do *Théâtre du Soleil*. De acordo com Ariane (CASTRO, 2012: 27), “a máscara força o ator a admitir que não é ele ou ela que a gente olha, mas o outro”. Corpos transformados por máscaras. E máscaras transformadas por aqueles que as usam.

Imagem 33: Fantasias na rave II



Fonte: Valhala Photography

Na festa, a dupla de participantes com máscara de gás não era a única. Foi possível notar o uso de máscaras de extraterrestes, de cavalos, de lobos, de *pit bulls*, de palhaços, do personagem *Guy Fawkes*, popularizado na história em quadrinhos e no filme *V de Vingança* (*V for vendeta*, James McTeigue, 2005), além de diversos modelos de máscaras de gás. Na ocasião, questionei Bruna, 19 anos em 2016, com quem estava na *rave*, sobre qual o motivo para o uso de tantas máscaras. Tive essa resposta:

“É por causa da droga. Tá vendo a cara do DJ?” (Diário de campo, outono de 2016).

Imagens de corpos e máscaras. Corpos-máscara. Imagens oníricas. Sonhos, desejos e pesadelos. Foi em campo que escutei pela primeira vez a *Oração do trance*:

*“Trance nosso
Que estais no set
Santificada seja vossa batida
Venha a nós a vossa vibe
Seja feita vossa mixagem*

Assim no prog [progressivo] como no full-on
O line-up nosso de cada rave nos dai hoje
E perdoai os chacoteiros
Assim como nós perdoamos os fritos
E não os deixeis cair em bad trip
Mas livrai-nos do house
Amem, amem, amem, amem, amem, amem, amem, amem, amem, amem, amem...” (Diário de campo, verão de 2016).

Tal mensagem, produzida no interior das festas, não deixa de ser reveladora de alguns desejos e anseios daqueles que frequentam festas. “Chacoteiro” e “fritos” diz respeito àqueles participantes que, por uma série de motivos, entre eles, o uso de psicoativos, podem gerar incômodo no andamento da festa. Isso se manifesta de diversas maneiras, como passar mal, esbarrar nos outros, criar confusão, machucar alguém, machucar a si. Ações que impactam na *vibe* da festa, geram notícias, expõem sujeitos, causam impactos.

Vídeos com participantes “fritos nas raves” povoam a internet. Pese que a montagem das cenas, tiradas de seus contextos originais, não deixa claro o fato de serem festas *raves* ou outro tipo de evento, mas evocam no imaginário o termo genérico *rave* em relação com estados alterados de consciência, bem como, com o grotesco, o assustador, o engraçado. Dentre esses vídeos, o de “Felipe Smith”²² rompeu o círculo dos participantes e ganhou notoriedade, dentro e fora da cena. As imagens, gravadas pela equipe médica, sem a autorização do paciente, mostram aquele que, na verdade, chama-se Lucca, à época com 16 anos, amarrado a uma maca, após participar de uma festa de música eletrônica. Rapidamente surgiram *memes* e montagens com imagens e frases do vídeo. Uma imagem rapidamente reproduzida, refletida, repetida, distorcida, compartilhada.

Assim, cabe, ainda, tecer algumas reflexões sobre o conceito de transe, que traduz, grosso modo, resposta a um estado de aflição ou angústia. A partir da abordagem antropológica, o transe pode ser percebido como fenômeno religioso e social de representação coletiva, no qual um *médium* experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada entidade ou divindade. De acordo com Livo Túlio

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NyUMBD5QkJk>>. Acesso em 10. fev. 2018.

Picherle (1990), o transe hipnótico pode ser definido como um estado alterado de consciência, em que podem ocorrer fenômenos neurofisiológicos e mentais modificados, como anestesia (ausência de dor), alta sugestionabilidade (fenômeno mental), paralisia (incapacidade de mover o corpo), hiperestesia (aumento dos sentidos e das sensações), amnésia (perda temporária da memória), visões de imagens e audição de sons ou vozes (por vezes, encaradas como alucinações visuais e auditivas), entre outros.

Na festa, o rosto do DJ, que até então não havia chamado atenção, é iluminado pela resposta da interlocutora. Apresenta tensão. Suas feições denunciam alguns dos efeitos indesejados causados pelo uso de *ecstasy*. Olhos arregalados, como em um susto; maxilar tenso, enrijecido. A boca com um sorriso petrificado, fixo, incomodo. “Talvez seja essa a melhor forma de se fazer antropologia – adquirindo um corpo e pensando em estado de risco.” (DAWSEY, 2013a: 316).

No meio do campo brotam assombrações, bruxas, indígenas. Um fantástico possibilitado pela *rave*. Realidade e ficção misturam-se. As fronteiras são experimentadas em estado de f(r)icção. Fadas. Duendes. Elfos. Nas *raves*, participantes brincam com a realidade. Ora palhaços, ora *pit bulls*. Enervam o corpo social, por meio da vida que nelas se manifestam. Nesse processo, perdem-se algumas ilusões, enquanto criam-se utopias.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Carolina de Camargo. **Raves: encontros e disputas**. 2005, 179p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **Experiência rave: entre o espetáculo e o ritual**. 2011, 223p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **Teatro, memória e filme etnográfico: a Barafonda da Cia**. São Jorge de Variedades. 2012, 26p. Projeto (Projeto de Pós-Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

_____. Festa eletrônica pelos jardins do mundo: *raves* em terras brasileiras. DAWSEY, J. C.; MULLER, R. P.; HIKIJI, R. S.; MONTEIRO, M. F. **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, p. 163-186, 2013.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, p. 15-45, 2003.

ALCANTARA, Janaína. **Sociabilidades e hedonismos: corpos, saberes e práticas entre usuários de psicoativos sintéticos e manipulados em Fortaleza (CE)**. 2009, 174p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

AMARAL, Rita de Cássia. **Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que “não é sério”**. 1998, 387p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Cidade em festa: o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo. MAGNANI, J. G.; TORRES, L. de L. (Orgs.). **Na metrópole: textos de Antropologia Urbana**. São Paulo: EdUSP, p. 252-298, 2000.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ARANGO, Julián, **Homens, máquinas e homens-máquinas**: o surgimento da música eletrônica. 2005, 181p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 222-232, 1987a.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 71-142, 1987b.

_____. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 78-90, 1987c.

_____. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 114-119, 1987d.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 197-221, 1987e.

_____. Rua de mão única. **Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 9-70, 1987f.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 165-196, 1987g.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representações da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo**. Vol. 4. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

CAMARGO, Mariana Baldin. **A profissionalização das festas *rave* no Brasil e suas consequências para o jornalismo cultural**. 2007, 19p. Monografia (Pós-graduação em Jornalismo Cultural) – Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2007.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996.

CASTRO, Rita de Almeida. **Ser em cena – Flor ao vento**: etnografia de olhares híbridos. Brasília: Editora da UnB, 2012.

CAVALCANTE, Tiago Coutinho. **O êxtase urbano**: símbolos e performances dos festivais de música eletrônica. 2005, 155p. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura. As grandes festas. SOUZA, M. de; WEFFORT, F. (Orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, p. 293-311, 1998.

_____. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 411-440, 2013.

CHIAVERINNI, Tomás. **Festa infinita**: o entorpecente mundo das raves. São Paulo: Ediouro, 2009.

CLASSEN, Constance. Sweet colors, fragrant songs: sensory models of the Andes and the Amazon. **American Ethnologist**, Hoboken, v. 17, n. 4, p. 722-735, 1990.

_____. Foundations for an Anthropology of the Senses. **International Social Science Journal**, v. 49, n. 153, p. 401-412, 1997.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

D'AUBUISSON, Juan José Martínez. **Ver, oír y calar: un año con la Mara Salvatrucha** 13. Logrono: Pepitas Calabaza, 2015.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAWSEY, John Cowart. O teatro dos boias-frias: repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 15-34, 2005a.

_____. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005b.

_____. Novos anjos: iluminações profanas e teatro em caminhões. **Ilha**, Florianópolis, v. 7, n. 1 e 2, p. 237-256, 2005c.

_____. Festa: Quarta-Feira de Cinzas. **Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP**, São Paulo, n. 25, p. 1-4, 2006.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 527-570, 2007.

_____. Por uma Antropologia Benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 349-376, 2009.

_____. A casa de Joana Dark: drama e montagem. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 91-120, 2012.

_____. Descrição *tensa* (*Tension-Thick description*): Geertz, Benjamin e performance. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 291-322, 2013a.

_____. **De que riem os boia-frias?** Diários de Antropologia e Teatro. São Paulo: Terceiro Nome, 2013b.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial.** São Paulo: Editora Brasiliense: 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, v. 1, 1995.

DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. *Dark Room* aqui: um ritual de escuridão e silêncio. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 93-112, 2007.

DURHAM, Eunice. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. CARDOSO, R. (Org.). **A aventura antropológica:** teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, p. 17-38, 1988.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa:** o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo:** técnicas contemporâneas do êxtase. 2006, 483p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

IORE. Maurício. **Uso de drogas:** substâncias, sujeitos e eventos. 2013, .210p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, Campinas, 2013.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso NÃO é um caso: pesquisa etnográfica e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v.1, n. 10, p. 58-78, 1999.

_____. O anonimato e o texto antropológico: dilemas éticos e políticos da etnografia “em casa”. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 39-53, 2008.

FONSECA, Katia Geralda. **Doces Bárbaros**: *rave, vibe* e celebração da vida. 2011, 102p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FONTANARI, Ivan Paolo. **Rave à margem do Guaíba**: música e identidade jovem na *cena eletrônica* de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. **Os DJs da perifa**: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo. 2008, 340p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FOOTE-WHYTE, William. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. **Rascunho H**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

GARRABÉ, Laure. O estudo das práticas performativas na perspectiva de uma Antropologia da Estética. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, p. 62-92, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. **Conocimiento local**: ensayos sobre la interpretación de las culturas. BARCELONA: Editorial Paidós, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Historia nocturna**. Barcelona: Mucknik Editores, 1991.

GOULARTE, Cláudia Cardoso. **Tristán Narvaja**: uma etnografia sobre a Feira dos ‘Mundos Paralelos’ na cidade de Montevideo. 2017, 126p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2017.

GUSHIKEN, Yuji. **Noites-Máquinas**: comunicação e subjetividade em festas *rave*. 2004, 220p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

LEACH, Edmund. **Sistemas políticos da alta Birmânia**: um estudo da estrutura social Kachin. São Paulo: EDUSP, 1996.

LEAL, Ondina et al. “Desdisciplinar a antropologia”: diálogo com Eduardo Restrepo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.20, n. 41, p. 359-379, 2014.

MAGNANI, José Guilherme. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Unesp, 2003.

_____. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 129-156, 2009.

_____. Antropologia Urbana em São Paulo. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, v. 205, p. 43-54, 2014.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato de empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Um diário no sentido estrito do termo**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1989.

MARCUS, George. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95-117, 1995.

MCATTER, Michael Belden. **Redefining the ancient tribal ritual for the 21st century**: Goa Gil and the trance dance experience. Thesis (Bachelor of Arts) – Reed College, Portland, 2002.

MENASCHE, Renata. Campo e cidade, comida e imaginário: percepções do rural à mesa. **Ruris**, Campinas, v. 3, n. 2, p. 195-218, 2010.

MINNAERT, Mateus Ventura. **Cultura raver**: estudo sociológico sobre os consumos de droga e os estilos de vida das tribos pós-modernas. 2012, 184p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade do Minho, Braga, 2012.

MOREIRA, Nathalia Araújo. **Temporalidade nômade**: raves psicodélicas. 2014, 178p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MORUS, Thomas. **Utopia**: sobre a melhor condição de uma república e sobre a nova ilha *Utopia*. Petrópolis: Vozes, 2016.

NASCIMENTO, Ana Flávia. **Festivais psicodélicos na Era Planetária**. 2006, 210p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NASIO, Juan David. **A criança magnífica da psicanálise**: o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

NUNES, Jefferson. **Livres, puros e felizes**: culturas juvenis e festas *rave* em Fortaleza. 2010, 200p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

OLIVEIRA, Nemuel da Silva; MAIO, Marcos Chor. Estudos de Comunidade e ciências sociais no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 26, n. 3, p. 521-550, 2011.

ORTELLADO, Pablo. Sobre a passagem de um grupo de pessoas por um breve período da história. ORTELLADO, P.; RYOKI, A. **Estamos vencendo**: resistência global no Brasil. São Paulo: Conrad, 2004.

PALOMINO, Érika. **Babado forte**: moda, música e noite na virada do século 21. São Paulo: Mandarim, 1999.

PEIRANO, Mariza. A favor da etnografia. **Anuários Antropológicos**: 1992. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 197-223, 1994.

_____. Antropologia no Brasil (Alteridade contextualizada). MICELI, S. **O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)**. Brasília: Sumaré, p. 225-266, 1999.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PÉTONNET, Colette. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. **Antropolítica**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 25, p. 99-112, 2008.

PICHERLE, Livo Túlio. **Vidas passadas**: uma abordagem profunda do inconsciente. São Paulo: Summus, 1990.

RADCLIFE-BROWN, Alfred. **Estrutura e função nas sociedades primitivas**. Lisboa: Edições 70, 1989.

REYNOLDS, Simon. **Energy flash**: a journey through rave music and dance culture. Berkeley: Soft Skull, 2012.

RODRIGUES, Vagner Barreto. **Festa de sítio na colônia**: uma cartografia da divulgação alternativa de *raves* na Serra gaúcha. 2012, 99p. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2012.

RODRIGUES, Vagner Barreto; RIETH, Flávia Maria Silva. Festa é coisa séria: José Guilherme Magnani e a Antropologia Urbana no Brasil. **Cadernos Lepparq**, Pelotas, v. 15, n. 29, p. 4-19, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SANTOS, Sandro Martins dos. **A família transnacional da Nova Era e a globalização do (((amor))) em Alto Paraíso de Goiás, Brasil**. 2013, 418p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013.

SCHOUTEN, André-Kess de Moraes. 2005, 121p. **Peregrinos do sertão profundo**: uma etnografia da música de Elomar Figueira Mello. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Nilton Alcântara; CHAVES, Francisco Norton. Êxtase gráfico: a viagem ao universo visual das *raves*. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Curitiba, 2009.

SOUZA, Gabriel de. **Montevideo electrónico**: nuevas formas de comunicación juveniles. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

ST. JOHN, Graham. **The local scenes and global culture of psytrance**. New York: Routledge, 2010.

TAUSSIG, Michael. **The nervous system**. New York and London: Routledge, 1992.

_____. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TRAJANO FILHO, Wilson. Que barulho é esse, o dos pós-modernos? **Anuário Antropológico**: 1986. Rio de Janeiro e Brasília, Editora da Universidade de Brasília e Editora Bom Tempo, p. 133-151, 1988.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the Anthropology of Experience.

TURNER, V.; BRUNER, E. **The Anthropology of Experience**. New York, University of Illinois Press, p. 33-44, 1986.

_____. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publication, 1992a.

_____. **From Ritual to the Theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publication, 1992b.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005.

_____. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. Liminal ao Liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações**, Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257, 2012.

VALLS, José Luis. **Diccionario Freudiano**. Buenos Aires: Julian Yebes, 1995.

VAN GENNEP, Arnold. **Los ritos de paso**. Madrid: Alianza, 2008.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VELHO, Otávio. A pictografia da *tristesse*: uma Antropologia da construção da nação nos trópicos e seus resultados. RIBEIRO, G.; ESCOBAR, A. (Orgs.). **Antropologias mundiais**: transformações da disciplina em sistemas de poder. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, p. 364-390, 2012.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cozac Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PORTAIS

DJ Mag. Disponível em: <<https://djmag.com/>>

El Confidencial. Disponível em: <<https://www.elconfidencial.com/>>

Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/>>

Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www.folha.uol.com.br/>>

Imagens Black Block. Disponível em: <<https://imagensblackbloc.wordpress.com/>>

PhatMedia. Disponível em: <<http://www.phatmedia.co.uk/>>

Projeto Pulso. Disponível em: <<http://projetopulso.com.br/>>

Stereo Minds. Disponível em: <<http://stereominds.com.br/>>

ÁLBUNS

AEPOF, Marcelo D2, Apple Music, 2018.

After the Disco, Broken Bells, Columbia, 2014.

Grey Oceans, CocoRosie, Sub Pop, 2010.

People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm, A Tribe Called Quest, Jive, 1990.

Secos & Molhados I, Secos & Molhados, Continental, 1973.

Chico Buarque de Hollanda vol. 3, Chico Buarque, RGE, 1968.