



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

NA CABINE DO DJ:
OBSERVAÇÕES NA NOITE DOS DJS UNDERGROUNDS DE MÚSICA
ELETRÔNICA DE FORTALEZA

FORTALEZA
2014

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

NA CABINE DO DJ:
OBSERVAÇÕES NA NOITE DOS DJS UNDERGROUNDS DE MÚSICA
ELETRÔNICA DE FORTALEZA

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Isabelle Braz Peixoto da Silva.

FORTALEZA

2014

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

NA CABINE DO DJ:
OBSERVAÇÕES NA NOITE DOS DJS UNDERGROUNDS DE MÚSICA
ELETRÔNICA DE FORTALEZA

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Isabelle Braz Peixoto da Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ms. Abda de Souza Medeiros
Faculdade do Vale do Jaguaribe (FVJ)

Prof. Dr. Irapuran Peixoto Lima Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Trilhei um caminho por mais de quatro anos e meio no curso de Ciências Sociais extremamente instigante. Inúmeras vivências dentro e fora da sala de aula, pois foi-me exigido a construir ligações entre o conhecimento visto em textos e transformá-lo em conhecimento tátil, praticado no contexto social. Assim, a extensão me proporcionou inúmeras oportunidades de construir sociologicamente um olhar diferenciado sobre relações sociais.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus sujeitos de pesquisa que pacientemente me forneceram informações valiosas, desde dados sobre a sua história, passando por narrativas de vida, até chegar às suas vivências que presenciei nesta pesquisa. Foram diálogos nos seus momentos de lazer (ou em momentos de trabalho), nos quais fui acolhido para conhecer suas vidas e suas rotinas noturnas. Dessa forma, os DJs que pesquisei possuem um forte peso criativo dentro desta monografia. Em especial, meus amigos que são DJs, como por exemplo, DJ Morr *aka* Ronaldo Navarro, DJ Fil *aka* Felipe Correia, DJ Rodrigo Lobbão, DJ Marcio Motor e tantos outros DJs que passaram por este processo de produção e que influenciaram com sua forma de ver e ouvir o mundo. Alguns destes, por muitas vezes, me foram conselheiros de ofício, pois tive o prazer tocar ao lado deles, e me deram o total apoio não só na pesquisa, mas também na carreira.

Além dos DJs que entrevistei, tive o prazer de conhecer pessoas que estão do outro lado da cabine, sujeitos que compõem o tão clamado público da pista de dança. Eles, além de me terem como um futuro pesquisador, foram também amigos em outros momentos tão importantes nos espaços da Música Eletrônica do Ceará. Pessoas que compreendem de perto as práticas destes, bem como a linguagem específica dos DJs entranhada de tecnologias musicais.

Sou grato também aos amigos que fiz durante a minha formação. Aos amigos das Ciências Sociais. Em especial à turma de 2009.1 (primeira turma noturna do curso): Neivânia Rodrigues, Jonas Santos, Natália Maria, João Victor, Emiliano Robeiro, Flávio Araújo e tantos outros que foram importantes.

Aos amigos que descobri durante a produção desta monografia. Em especial ao Rafael Escócio, Franklin Braga, Pedro Holanda e vários outros com os quais compartilhei momentos de descoberta e impaciência, angústias, alegrias, tristezas e aventuras. Nenhuma pesquisa acadêmica, mesmo com sua frieza, fica livre de desses sentimentos, pois somos seres criativos e influenciáveis. Minhas descobertas no mundo da música, sem dúvida, foram mais prazerosas ao lado desses amigos.

À Abda Medeiro, por me aconselhar em momentos difíceis na academia, não apenas por iluminar meus caminhos escuros, mas também por ser uma amiga para além da academia, longe dos muros frios da universidade, pois a convivência com ela me mostrou os caminhos da escrita e do processo criativo.

À professora Glória Diógenes, por me mostrar o mundo da criação acadêmica, da poesia que é pesquisar nas Ciências Sociais. Por iniciar esta monografia ainda em seu esboço de projeto e, com suas palavras, ter me orientado de forma criativa, alegre e diferente.

À minha orientadora professora Isabelle Braz por me auxiliar nos estudos e na escrita desta monografia. Sua importância foi ímpar, pois para além dos protocolos acadêmicos, a conheci de forma humana e compreensiva, assim como ela é em todos os sentidos. Sou grato pela sua paciência.

Gostaria de agradecer à força que minha família me proporcionou durante todo esse processo criativo, em especial Rafaela Silveira e minha mãe, Maria Alexandre.

Finalmente, gostaria de agradecer aos professores e funcionários do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, por me proporcionarem um engrandecimento acadêmico e auxílio em outros momentos.

RESUMO

Esta investigação tem como objetivo compreender as práticas identitárias dos DJs de Música Eletrônica *underground* ou alternativa, tendo como principal campo de observação a festa *Feeling Lab*, na boate *L4 UP Club*, localizada no shopping Aldeota de Fortaleza. Trata-se de uma monografia em Ciências Sociais, que leva em consideração as dinâmicas culturais da cidade. Tendo em vista que eu também atuo como DJ e uso uma abordagem metodológica que leva em consideração as minhas relações com outros. Logo, também observei outra festa, no mesmo campo alternativo, porém de forma secundária, como forma de demonstrar a dinâmica da *multiplicidade*, observando as *linhas de fuga* (sob o olhar de Gilles Deleuze e Félix Guattari) da cena de Fortaleza/CE como forma de resistência à indústria cultural em larga escala. São utilizadas como fonte de pesquisa conversas informais, entrevistas, sites, livros e a própria produção artística, como forma de compreender as dinâmicas identitárias dos sujeitos que produzem materiais de consumo de sua arte para adquirir visibilidade dentro de um grupo heterogêneo.

PALAVRAS-CHAVE: DJs, Música Eletrônica, *Underground*, Cena, Identidade.

ABSTRACT

This research aims to understand the identity practices of underground or alternative Electronic Music DJs. The main field of observation is the party titled as “*Feeling Lab*”, at the disco called *L4 UP Club*, located at Aldeota Shopping Mall, in Fortaleza City. Such Social Sciences research paper takes into account the cultural dynamics of the city at stake. Regarding that I myself have been working as a DJ, I make use of an approaching method that takes into account my relations with others. Hence, I also took into account another party in the same alternative field, but secondarily as a way to demonstrate the dynamics of multiplicity, observing the escape routes from the scenario of Fortaleza/CE as a mean of cultural resistance to large-scale industry. Chats, interviews, websites, books and the own artistic output of the DJs served as a source of research as a way of understanding the identity dynamics of those who produce consumable of their art in order to gain visibility within heterogeneous groups.

KEYWORDS: DJs, Electronic Music Underground, Scenario, Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Quadro da pesquisa dividido entre gêneros musicais e perfil demográfico.....	15
Figura 2	Esquema desenvolvido por mim da Música Eletrônica.	20
Figura 3	Flyer do evento. Na foto DJ Renato Cohen (SP).....	26
Figure 4	Flyer do evento. Na foto DJ Renato Cohen (SP).	51
Figure 5	DJ Fil tocando com toca-discos em conjunto com seu computador pessoal. Na foto, podemos ver os equipamentos utilizados na festa.....	58
Figura 6	DJ Renato Cohen tocando na L4.....	61
Figura 7	Foto do cartão de consumação individual dado na hora da entrada.....	63

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Referente à linha de análise.....	32
--	----

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Metodologia	18
1.2 Referenciais teóricos e questionamentos	27
1.3 Contexto da Música Eletrônica	31
1.4 Os caminhos da Música Eletrônica e do DJ no Brasil	37
2 NA NOITE	47
3 CENA (CIDADE E DJ)	66
3.1 Mercado	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
APÊNDICE – ROTEIRO DE ENTREVISTA UTILIZADO COM OS DJS	
PESQUISADOS	103

1 INTRODUÇÃO

Desde a minha adolescência, tenho grande curiosidade em saber como a cidade se movimenta à noite, quer dizer, as pessoas nos horários em que as grandes massas de trabalhadores e moradores dormiam. Por algum motivo que ainda não sei qual, o silêncio me seduz a ficar acordado, olhando pela janela da minha casa os automóveis e os corpos que circulam na madrugada; estes tão contraditórios se comparado com os demais sujeitos da cidade, descobrindo assim que o silêncio não era tão silencioso e que ele me chamava para apreciá-lo.

Fui instigado a querer saber o que se passava em Fortaleza de madrugada. Certamente, existe algo que faz com que esses sujeitos saiam da “rotina” e de suas casas em busca de diversão em boates/*clubs* da cidade. Neste sentido, comecei a construir alguns questionamentos que me conduziram às discussões na área das Ciências Sociais, curso ao qual tenho me dedicado de 2010 até o presente momento, na Universidade Federal do Ceará (UFC). Estas, por sua vez, auxiliaram-me no que diz respeito à tessitura entre um contexto social empírico e as leituras que durante toda a minha formação acumulei. Acrescento a este movimento da investigação social, o fato de descobrir novas e interessantes leituras¹.

Iniciando com os primeiros textos que tive contato sobre a temática, de acordo com Eugênio e Lemos (2007), as boates são consideradas pelos seus frequentadores como locais de grande diversidade musical, estética e modos de vida. Nestes locais, os DJs produzem, de acordo com as minhas observações, o que a autora chama de “cena” eletrônica que é moldada por um estilo de vida urbana. Já para o autor Cláudio Manuel (2003)², a cena, consiste em uma visibilidade e

¹ Sabendo que meu interesse em pesquisar sobre essa temática se inicia antes mesmo de cursar Ciências Sociais, não me limitei em pesquisar e acumular apenas conhecimento de campo, como, por exemplo, ter contato direto com DJs de Fortaleza e acompanhar as articulações destes no contexto de cena eletrônica de Fortaleza. Posteriormente, iniciei formalmente minha investigação no tema dentro da academia. Portanto, algumas informações aparecerão no decorrer desta pesquisa em fluxo, entre o momento em que “descobri” a Música Eletrônica e as observações de cunho objetivo das Ciências Sociais, transitando entre um momento da minha adolescência e minha formação acadêmica.

² Por intermédio de um dos meus interlocutores, descobri uma pesquisa de mestrado de Cláudio Manoel Duarte de Souza, intitulada “Música Eletrônica e Cibercultura: Música eletrônica e Cibercultura: ideias em torno da socialidade, comunicação em redes telemáticas e cultura do DJ” orientado pelo Professor André Luíz Martins Lemos, defendida em 2003 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia.

expressividade até então periféricas, se comparado com outras culturas massificadas. Estas, assim como a música eletrônica, surgem de segmentos da sociedade estigmatizados e periféricos em relação aos grandes centros da população.

Em um documentário bastante citado pelos meus interlocutores, o *Pump up the volume* dirigido por Carl Hindmarch³ e produzido na Inglaterra entre 1999 a 2001, verifica-se que a *Disco Music*, por exemplo, foi um dos gêneros que era negligenciado e pouco valorizado por ser representado por segmentos da sociedade considerado “desviantes”, como os gays, as lésbicas, os travestis e os negros pobres que moravam nas periferias. A *Disco Music* trouxe uma série de técnicas musicas e estéticas que percebi, mediante as minhas observações, no contexto eletrônico. Esta produção de signos e significados dessas culturas perpassa tanto quem consome quanto quem produz, como os DJs e promoters.

Como forma de iniciar a discussão acerca dos ditos “alternativos” da cena eletrônica de Fortaleza, farei alguns questionamentos quanto ao meu posicionamento diante deste estudo e, sobretudo, minha visão enquanto pesquisador “privilegiado” – no sentido de ser um dos atores sociais deste campo. Como manter o distanciamento com o “objeto” de estudo, mesmo sabendo que o pesquisador e o pesquisado frequentam os mesmos espaços tanto físicos quando analíticos? Como estranhar a cidade e suas expressividades culturais? Como construir um arranjo de estratégias de pesquisa que levem em consideração os usos dos espaços urbanos? Sobre estas indagações e, à luz de Magnani (2002), debruçarei-me sobre as questões relacionadas ao posicionamento do olhar do pesquisador.

Algum tempo atrás, antes de iniciar essas problematizações, eu tinha (e tenho) certa regularidade em frequentar esse campo de estudo. Este cenário esculpiu meus objetivos para a presente pesquisa, assim como, proporcionou-me um olhar diferenciado, do lugar no qual estou inserido neste estudo e, conseqüentemente, pensar a construção da identidade dos DJs de *underground* de Fortaleza.

³ VOLUME, Pump Up the: A History of House Music. Direção: Carl Hindmarch. Inglaterra: Channel Four, 2001.1 DVD (80 min).

De acordo com as minhas observações, alguns deles possuem uma vasta carreira na área do entretenimento noturno, como também trabalham de forma que consigam passear pelos dois campos: o campo do consumo⁴ da cena e o outro campo, como produtores⁵ dessa cena.

Isso não quer dizer que os indivíduos que estão no papel de consumidores são de relevância menor, pelo contrário; construir redes de sujeitos que consomem estes espaços, levando em consideração o “calor” e o sentimento que só são vivenciados na pista de dança, onde, por exemplo, o som ultrapassa o sistema sensorial e passa a ser sentido concretamente no corpo, sendo que, em alguns momentos, sentimos literalmente a potência e intensidade do sistema de som da boate mexer com os nossos órgãos. Sentir o grave sonoro de cada batida sincronizado com o que sentimos fisicamente.

Logo, conheci caminhos de conexão entre o meu campo de atuação conhecido desde a minha adolescência, vendo e ouvindo na noite os DJs tocarem em estação de rádio na cidade e as Ciências Sociais. Em outros momentos, conheci o trabalho e ouvindo em lócus a atuação deles em um ambiente totalmente novo para mim até então – as boates e os *clubs*. Conectar acontecimentos e conhecimentos que me eram observados ainda em tempos passados, como uma forma de entender o que acontecia naquele período com um olhar mais distante temporalmente. Conexões que foram acontecendo durante todo o meu tempo de pesquisa (ou até antes, pois não me dava conta) o quanto elas eram tão importantes e relevantes academicamente como uma forma de agregar conhecimento e experiência. Diferenciei diversas festas de música eletrônica que eu podia acompanhar, mesmo não podendo comparecer a várias delas; mas, visualizar via redes sociais a movimentação das pessoas sobre nos eventos antes e depois das grandes celebrações noturnas e que se estendem na maioria das vezes pela madrugada, adentrando a manhã sem encerramentos um pouco antes do início da tarde.

⁴ Quanto ao “consumidor”, refiro-me ao público em geral que usa as festas/boates/*clubs* como forma de entretenimento noturno.

⁵ Quanto aos “produtores”, refiro-me aos envolvidos diretos e indiretamente a construção da “cena” local, onde pode ser dito aos Produtores de Música Eletrônica, DJs, *Promoters* ou Produtores de festas, Agência de DJs, Estilistas, Jornalistas, Super Style e outras profissões que se anexam a música eletrônica cearense.

Assim, revelou-se outra possibilidade de conceber a cidade e o “outro”, visualizá-lo e interpretá-lo a partir das delimitações objetivas que construí para essa investigação.

A seguir, esboçarei alguns questionamentos que construí para conhecer mais e melhor sobre minha posição enquanto sujeito portador de um duplo desafio de atuação, ora como DJ ora pesquisador, de questionar suas próprias ações.

A Antropologia Urbana, dentro do contexto de aprofundamento, esteve presente para mostrar como podemos ver o distante que interage na cidade. O contexto de metrópole moldou e a forma como os sujeitos se movimentam dentro da cidade também mudou. No Brasil, a discussão acadêmica sobre as formas de utilização da cidade dentro da Antropologia e Sociologia Urbana iniciou-se nos anos de 1930 sob as perceptivas do Desvio (Escola de Chicago). Contudo, só houve maior destaque nos anos de 1970 a partir das pesquisas de Gilberto Velho, em especial “A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social”, publicado em 1973, já com caráter antropológico, na cidade do Rio de Janeiro. Estes se formaram a partir das pesquisas e observações relacionadas aos usos e sociabilidades, em momentos que até então não havia olhar mais antropológico.

Logo, podemos perceber que há, nesse momento, pesquisas referentes a juventudes e suas sociabilidades na cidade, com seus caminhos percorridos naquele espaço. No que diz respeito aos estudos sobre o “lazer” (MAGNANI, 2000), podemos afirmar que no Brasil se iniciou no final da década de 1970, foi o início dos grandes estudos da metrópole e suas formas de lazer. Nesse contexto acadêmico, o tema lazer passava por uma modificação na sua perspectiva acadêmica, onde nesse momento via-se o lazer como oposição ao trabalho. Logo, a produção acadêmica na antropologia sobre o urbano passou a superar a explicação da lógica do Capital (mas sem negá-la) para uma lógica que leve em consideração o ponto de vista do “outro”.

Para se ter uma ideia do contexto musical ao qual me refiro, uma publicação do Jornal *O Povo*, datada do dia 02 de março de 2013, mostrou que a pesquisa realizada pelo Instituto *Ipsos Marplasn*⁶ sobre as preferências musicais dos

⁶ Criado no Brasil em 1958 a Marplan integrou-se à Ipsos (instituto de pesquisa) sediada na França em 2001, tendo como campo de atuação a área especializada em estudos de hábitos de mídia e consumo.

Fortalezenses. Assim, para termos um conhecimento geral sobre as preferências musicais dos moradores de Fortaleza, pude entender e situar os leitores no âmbito musical.

O Ipsos Marplan entrevistou 47.872 ouvintes de rádio, tanto AM quanto FM, no Brasil, de janeiro a dezembro de 2012. Na Grande Fortaleza, foram ouvidos 2.471 pessoas, o que equivale a cinco por cento dos entrevistados no País. (O POVO, Pesquisa: Para tocar no rádio. P.17. Publicada em 02 de março de 2013).

Dentre todos os gêneros musicais catalogados, a pesquisa mostrou que a Música Eletrônica aparece em oitavo lugar (8º) sendo ouvido por 7% dos fortalezenses, antecedido por outros estilos como o Rock em sétimo lugar (7º), a MPB em sexto lugar (6º) e o Samba em quinto lugar (5º). Já em quarto (4º) ficaram as músicas consideradas como “sucesso” das rádios locais. Em terceiro lugar (3º) as músicas religiosas. Em segundo lugar (2º) o Sertanejo (incluindo o chamado Sertanejo Universitário) e, finalmente, em primeiro lugar (1º) o Forró. Isso mostra o quando o contexto musical atual está massificado nos estilos mais conhecidos e populares da capital. Interessante pensar que a posição em que Música Eletrônica se encontrou é a mesma do Rock (oitavo lugar). Assim, podemos ver na pesquisa que abaixo da música Eletrônica, ficou o Axé (Música baiana) e o Funk, em seguida a Música clássica, o Jazz/Blues e a “música folclórica” (que a pesquisa não especificou o que ela entende como tal), respectivamente.

Figura 1: Quadro da pesquisa dividido entre gêneros musicais e perfil demográfico.

Gêneros por mercado

Em mil pessoas	Total Geral	Grande São Paulo	Grande Rio de Janeiro	Grande Recife	Grande Porto Alegre	Grande Salvador	Grande Belo Horizonte	Grande Curitiba	Brasília/DF	Grande Fortaleza	Grande Vitória	Grande Florianópolis	Grande Goiânia	Interior de São Paulo
Universo no filtro														
Abs	47872	13851	9149	2683	2647	2600	3715	2190	2088	2471	1243	733	1663	2841
%H	100	29	19	6	6	5	8	5	4	5	3	2	3	6
Sertanejo/ Sertanejo universitário	32	36	15	22	52	22	43	45	42	26	31	39	42	42
MPB	28	25	42	44	21	31	26	23	27	17	14	21	13	17
Sucesso/ As mais pedidas	26	21	28	26	35	29	37	21	30	22	15	22	20	27
Samba/ Pagode	25	26	35	29	28	31	22	15	15	21	17	19	6	19
Música religiosa	17	13	24	29	5	16	19	14	20	24	22	7	18	10
Forró	14	12	13	25	4	25	13	5	19	33	14	3	8	9
Rock	14	17	14	6	18	8	13	19	12	8	10	12	8	11
Música eletrônica	10	12	10	6	13	8	11	12	14	7	7	11	9	11
Axé/ Música baiana	10	7	10	11	3	33	16	5	10	7	10	3	5	7
Funk	9	7	17	5	12	7	12	6	6	4	15	3	5	6
Música clássica	5	7	5	4	4	10	4	5	7	3	3	3	4	5
Jazz/ Blues	4	5	4	1	2	5	4	4	4	1	3	2	3	3
Música country	3	4	1	1	3	5	2	5	5	1	2	1	3	5
Música folclórica	2	1	1	1	5	4	1	1	3	1	1	1	1	2

Perfil demográfico

Em mil pessoas	Total Geral	- Axé/ Música baiana	Forró	Funk	Jazz/ Blues	MPB	Música clássica	Música country	Música eletrônica	Música folclórica	Música religiosa	Rock	Samba/ Pagode	Sertanejo/ Sertanejo universitário	Sucesso/ As mais pedidas
Universo no filtro															
Abs	47872	4706	6643	4389	1759	13380	2569	1436	5020	743	8310	6472	12092	15453	12248
%H	100	10	14	9	4	28	5	3	10	2	17	14	25	32	26
Sexo															
Sexo - masculino	47	42	47	48	55	48	51	51	53	50	35	59	47	47	46
Sexo - feminino	53	58	53	52	45	52	49	49	47	50	65	41	53	53	54
Classe social															
A	7	6	4	3	18	11	15	9	11	8	3	15	5	5	8
B	34	32	26	27	54	44	48	48	43	47	27	49	33	35	36
C	47	51	54	57	25	38	31	38	41	37	57	32	51	49	46
DE	12	12	15	13	3	7	5	5	5	8	14	4	11	11	10
Faixa etária															
10 a 17 anos	10	14	7	29	6	7	5	9	24	7	7	13	13	10	11
18 a 29 anos	26	35	30	44	31	27	23	33	45	29	22	38	35	28	30
30 a 39 anos	20	22	24	17	24	22	21	25	18	20	23	24	21	21	20
40 a 49 anos	17	15	18	6	19	19	19	16	8	17	19	14	14	18	18
50 e + anos	26	14	20	5	21	26	32	18	5	27	29	11	16	23	21

Fonte: Ipsos: Estudos Marplan EGM - Next Gen - Janeiro a Dezembro/2012 - 13 Mercados - Filtro: População 13+ anos (47.872.000).

Fonte: O Povo (2013)

Já no que diz respeito ao perfil demográfico dos ouvintes da Música Eletrônica em relação à totalidade do Brasil, temos alguns pontos interessantes nessa investigação. A pesquisa mostrou que a preferência por esse estilo é consumido pelas classes altas e médias do país, onde a faixa etária em sua maioria varia entre 18 e 29 anos de idade e não tendo grandes variações entre sexo masculino ou feminino⁷. Dentre o universo de gêneros descritos na pesquisa, 7% dos fortalezenses ouvem ou conhecem a música eletrônica, e percebemos uma relativa minoria se comparado com os estilos mais massivos e predominantes nas rádios e nos eventos acontecidos na cidade. Porém, para além dessa porcentagem, podemos nos aprofundar um pouco mais e tentar entender como se comportam esses ouvintes de música eletrônica. Logo, quanto à renda dos ouvintes de música eletrônica que o quadro apresenta, no meu campo de investigação também é observado a presença de pessoas oriundos da classe média e alta de Fortaleza e, conseqüentemente, dentro do contexto alternativo presente.

⁷ A pesquisa também está disponível no site do jornal: Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/tendencias/2013/03/02/noticiasjornaltendencias,3015349/qual-a-preferencia-musical-dos-ouvintes-de-radio-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

Aliás, nesses 7% de ouvintes, existe variação de quem ouve e/ou frequenta os espaços específicos do estilo estudado aqui. Dentro dessa porcentagem, existem variações de sons e velocidade dos sons que a chamada “Música Eletrônica” comporta e, por conseguinte, divisões entre DJs que se especifica musicalmente sobre o qual irei narrar mais adiante. Necessita-se entender que ela (a Música Eletrônica) não pode ser vista como uma expressividade cultural homogênea, simples ou de quaisquer adjetivações qualificadoras que simplifiquem e atribuam um juízo de valor sobre ela.

Há divisões na música eletrônica local, pois quando iniciei a investigação no meu contexto de aproximação, o conhecimento do campo me favoreceu a lançar tais perspectivas. Tal conhecimento começara a ser acumulado antes mesmo de iniciar esses estudos, coletados em conversas com outros, na minha atuação como DJ da cena local, em estar presente nas grandes e pequenas festas do gênero, como também um apreciador e consumidor da música em questão.

Para fins do que pretendo pesquisar, a construção da identidade do DJs, especialmente aqueles que se dizem “*alternativos*” ou *undergrounds* de acordo com as entrevistas que realizei, e observando suas apresentações ao vivo de seus *sets*. O chamado *set* é o nome que se dá a uma contínua faixa de músicas de um DJ quanto ele toca. Geralmente os *sets* duram entre meia hora e duas horas, mas podem ser mais longos quando executados em boates, em *raves* ou em quaisquer festas, pois não há uma limitação específica. Esse é um dos principais meios de divulgação e de expressão de sua arte incorporada no seu trabalho. Os *sets* são montados de acordo com a temática da festa, a intensidade e da resposta pelo público em relação às músicas executadas.

Segundo Claudia Assef (2010), *set* é o nome que se dá a toda seleção musical gravada, que geralmente pode ter duração de 30 minutos até 02 horas. Esta gravação seria um “cartão de visitas” do DJ para quem não conhece o trabalho dele. Eles estão disponibilizados para serem ouvidos e baixados gratuitamente em sites especializados em postagens desse material gratuitamente pelos DJs. Existem vários sites que são usados para dar suporte a eles em publicar seus *sets* gravados em estúdio ou em casa ou gravados ao vivo nas suas apresentações. Com ele, o *set* se torna como um cartão de visita, podendo expressar suas técnicas de mixagem

para todos, realizando uma espécie de prévia do que ele irá ouvir na boate ou em quaisquer lugares que ele irá apresentar.

1.1 Metodologia

É importante frisar que a metodologia utilizada para a narração e observação empírica dos campos (na boate *L4 Up Club*, no projeto *Feeling Lab* que aconteceu no dia 30 de novembro de 2012 no Shopping Aldeota e a festa na barraca Atlantidz, chamada “*Heineken Sunset*”, ambas em Fortaleza-CE), diante de um contexto em que o conhecimento é acumulado em várias situações complementares umas as outras, dando assim um caráter diversificador dos ambientes que se pode encontrar na capital.

A percepção que criei em relação às *intensidades* da noite de ser afetado pela pesquisa fez-se presente em muitos momentos das trocas de informações nos diálogos. Referente ao que Deleuze e Guatarri falam no quarto livro *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, a intensidade seria dada de forma única a cada indivíduo de forma extremamente relativa aos sentidos externos a ele, ao ponto de se tornar íntima. A forma como entramos em contato com o campo e com os indivíduos que atribuem sentido a tal se transformaria em intimidade das intensidades dos sentidos do corpo (DELUZE, GUATARRI, 2008). Uma metodologia do não convencional, da ação do próprio devir, quando Gilles Deleuze e Felix Guattari (DELEUZE, 2008) falam em *devir intenso*⁸. Esse devir que tem a pretensão de ser a ação da experimentação das técnicas, abordagens abertas para degustação, sentidas, para que depois possam ser deitadas em palavras no papel em branco.

Um comprometimento às multiplicidades que a Música Eletrônica possibilita para ação do sentir, de formas não convencionais da pesquisa empírica. Portanto, exigiu de mim a adesão aos processos de empiria, o contágio da heterogeneidade das sonoridades. Assim, “essas multiplicidades de termos heterogêneos, e de co-funcionamento de contágio, entram em certos agenciamentos e neles que o homem opera seus devires-animais.” (DELEUZE, 2008, p.23). Por fim,

⁸ Referente a Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, volume 4, p.14, 15.

seguindo esse raciocínio da *multiplicidade*, quando pretendi rever estratégias metodológicas no processo de pesquisa, quero me referir a minha visão de modo múltiplo, sabendo que o campo de pesquisa exigiu um olhar diferenciado pela sua própria dinâmica de movimentação e atuação. Ou seja, eliminando o caráter estático do campo de pesquisa, assumo uma posição de compreender situações e momentos que me foram acumulados durante esta pesquisa, em várias festas de música eletrônica com DJs referenciados como alternativos.

Nas minhas leituras sobre as possíveis articulações entre a música eletrônica como um todo e minha perspectiva do estudo acadêmico, percebi que não seriam leituras facilmente digeríveis, muito menos que essas articulações entre o campo e a interpretações de pensadores já fossem construídas.

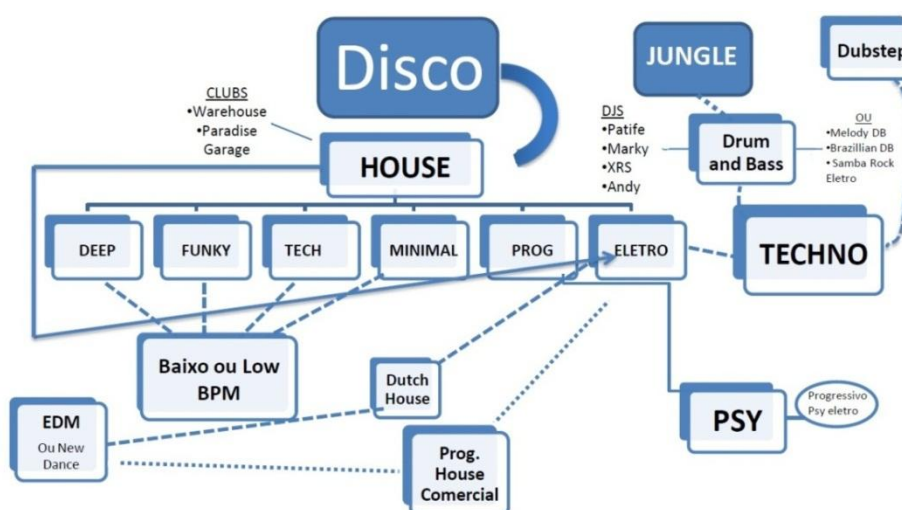
As iniciativas de construção de um pensamento menos hierarquizado e mais horizontalizado, no sentido de atribuir locais de importância iguais para cada gênero da música eletrônica mundial, veem a necessidade de entender seu local no campo da produção de conhecimento é de grande importância. Podemos arquitetar inúmeras formas de possibilidades de conexão entre, Gilles Deleuze e Félix Guattari no primeiro volume da coleção *Mil Platôs* (2011) e a construção da música eletrônica como um saber não hierarquizado.

Em seu cerne há um entendimento de acessibilidade que envolve a produção musical, respingando em outros pontos, como, por exemplo, a autoria e a criatividade nesse contexto. Seu processo de difusão permitido graças à popularização do sistema binário da computação e da gradativa e da relativa facilidade ao acesso à rede mundial de computadores, a internet, no início do ano 2000 na música eletrônica. Logo, podemos entender – mesmo de forma singela – que a música eletrônica possui um caráter bastante horizontalizado, formando conexões como um rizoma. Nesse sentido, a ideia de *rizoma* dentro das perspectivas de Deleuze e Guattari, vem contribuir para a compreensão bastante complexa e múltipla que a prática da Música Eletrônica influencia numa escala global.

Segundo os autores, o *rizoma* não pode ser entendido como uma complexidade hierarquizante das suas ramificações de ideias, sentidos e caminhos que poderá seguir; pelo contrário, sua comparação revela que a ideia arbórea das funções e importância não de ser verticalizado.

Trazendo uma analogia do campo da Biologia, a árvore expressa o devir da raiz, a sua potência tomada de forma hierárquica das partes de uma árvore, onde o início se dá a partir da semente, transformando em raiz ainda dentro da terra, e posteriormente, o início de sua visualização fora da terra, externalizando o produto de sua potência na forma de folhas e frutos. Essa interpretação é uma analogia de como o conhecimento pode ser visto em que sua ordem prevalece ante à classificação hierárquica de baixo para cima, se diferenciado por seu valor de julgamento. A seguir, um esquema rizomático de minha autoria de mapa aberto da Música Eletrônica e suas conexões de horizontalizadas.

Figura 2: Esquema desenvolvido por mim da Música Eletrônica.



No esquema acima, desenhado de forma simples, mas funcional, tento demonstrar como ela se comporta dentro de um contexto de produção e da criatividade potente. Em cada retângulo, há estilos e as variações dos estilos que compõem a música eletrônica em escala global. Os gêneros em destaque revelam sua possibilidade de potencial a ser explorado dentro do âmbito da criação musical, onde estes possuem inúmeras ramificações em todos os lados – mas que me limitei nos pontos de maior importância para esta investigação.

Logo em destaque, a “Disco” possui forte influência entre os demais, haja vista que ela se tornou um dos pontos mais possíveis de conexões – no campo dos músicos, isso se chama “influência musical” –, para o surgimento de outros gêneros musicais dentro ou fora do campo eletrônico. Em seguida, a *House*, sendo o grande ponto de discussão nesse trabalho, onde podemos ver logo abaixo suas linhas de conexão, que geraram produtos de interações feitas nas décadas de 1970 e 1980,

inicialmente nos Estados Unidos, mas logo em seguida se movendo para outros continentes do planeta.

Já as linhas pontilhadas referem-se às conexões e interações construídas recentemente, voltadas para as décadas de 1990 e início dos anos 2000. Estas, por sua vez, não estão territorializadas geograficamente falando, pois todas as linhas estão se movendo e se sustentando simultaneamente pelo fato da globalização dos gêneros graças à rede mundial de computadores. E mais: não se pode esquecer a relevância em que a internet influenciou e contribuiu para a troca de conhecimentos e de sons, gerando conexões e produtos destas conexões virtuais e não virtuais.

Assim, não me limitarei em me fixar numa festa específica, muito menos em um dia específico isolado, mas sim utilizarei dois eventos específicos em dias distintos, porém com os mesmos DJs e o mesmo estilo de som como forma de complementar minha narração principal, que no caso foi a festa na *L4 Up Club*, e, portanto, uma abordagem rizomática do campo de pesquisa em Fortaleza.

Em relação à coleta, utilizei como forma de construção dos meus dados empíricos: a) observação de regularidades do campo antes e depois das festas, utilizando caderno de bolso; b) gravação de vídeo das festas e das performances dos DJs no seu momento de atuação; c) conversas via *internet* (*e-mail* e *Facebook*); d) entrevistas agendadas com os DJs fora da movimentação das boates/*clubs* com o uso de gravador abordando questões relacionadas à sua carreira e como visualizam sua atuação; e) anotações feitas no celular.

Meu diário de campo, no qual escrevo minhas impressões sobre meu campo de pesquisa, não foi o único meio de coleta de dados. Terei outros mecanismos de documentar tais momentos, como a utilização de máquina fotográfica, gravadores e escrevendo em meu celular alguns trechos importantes naquele exato momento. Se eu estivesse no meio da pista de dança com um bloco de notas e uma caneta, escrevendo tudo o que acontecia acompanhado de empurrões, luzes piscando ao meu redor, certamente seria alvo de olhares por estar realizando algo um tanto incomum para aquele local⁹.

⁹ Tais visões já me foram, em outrora, apontados. Em um dos momentos em que iniciava tal pesquisa de forma exploratória, resolvi usar meu pequeno diário de campo, com capa de couro preta e uma caneta em uma determinada festa de música eletrônica. A festa não acontecia em uma boate (espaço comum da música eletrônica), mas sim em uma barraca de praia à noite. Mesmo em um

Houve momentos em que tive que ter habilidade em elaborar material que pudesse guardar minhas observações sem causar tanto estranhamento entre as pessoas. Logo, pude perceber que muitos dos sujeitos estavam com celulares *smartphones*, conectados nas redes sociais, em alguns casos publicando fotos e atualizando seus *status* pela internet. Isso me chamou bastante atenção pelo alto uso de tecnologias pessoais como forma de comunicação com outros sujeitos que ainda iriam chegar à festa.

Isso me pareceu bastante pertinente quando Fernanda Eugênio e João Lemos (2007) nos dizem no seu artigo sobre a cena eletrônica carioca, em que discutem justamente a presença e o uso das tecnologias para a conexão com outros sujeitos fora daquele espaço. Refiro-me à ambientação tecnológica das festas de música eletrônica, sendo exemplificado na possibilidade de conexão sem fio para os clientes, conectando-se em celulares que fotografam aquele determinado instante e, no mesmo momento, publicam nas principais redes sociais. Assim, espaços que possibilitam o uso de tantas tecnologias para serem mostrados aqueles que não estariam participando daquele momento.

Diante disso, decidi registrar minhas observações no meu celular, pois é um instrumento bastante usado pelos demais sujeitos e não trará estranhamento. Ao mesmo tempo, o uso do celular foi interessante, pois tive que construir a habilidade de escrever em um teclado pequeno, dentro das limitações do meu aparelho. Escrevi, portanto, palavras-chaves que emanam ideias, das quais posteriormente seriam desenvolvidas em outros locais possíveis para a escrita, como no “fumódromo” ou no banheiro do *club*.

Dessa forma, ao longo do tempo, fui desenvolvendo minha habilidade em escrever em um espaço pequeno, mantendo minha atenção nos meus pensamentos e também ao meu redor, para que, posteriormente, quando estivesse em um espaço mais interessante para a escrita manual, pudesse deitar minhas observações nas páginas do meu diário de campo. O som da pista me dará bastante energia física em pesquisar, para tentar trazer o calor e o suor da pista para os meus escritos.

lugar aberto, onde éramos tomados pela maresia que vinha do mar, com seus ventos que circulavam, ousei em sacar meus equipamentos de pesquisa e logo percebi olhares sobre mim que me eram sensíveis para entender sobre o estranhamento dos demais com aquela cena que viam. Assim, logo tratei que elaborar outras possibilidades de “coleta”.

Logo, lembro-me de quando Wrigth Mills (2009) no “Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios”, referindo-se aos arquivos que são de imensa importância para o artesão intelectual, com o intuito de acumular conteúdo durante a carreira acadêmica do pesquisador; anotação, comentários, panfletos, *flyers*¹⁰ de festas e eventos, notícias em jornais e revistas e artigos científicos etc. O modo de vida do artesão intelectual deverá trabalhar para aperfeiçoar seu ofício, que se caracteriza por um processo lento e gradual. Dessa forma, o arquivo retornará um auxílio na organização e na sistematização dos pensamentos em um determinado espaço de tempo e, posteriormente, consultá-los no futuro.

Dessa forma, pode-se perceber o meu duplo desafio de atuação como pesquisador e como DJ que já possui um conhecimento aprofundado do campo que estuda. A coleta de dados se deu muito pelo contato que tive com a música eletrônica antes de iniciar esta pesquisa, mesmo assim, fiz questão em aprofundar mais sobre os detalhes para me direcionar ao objeto em questão. Nesse processo de contato com o campo e a coleta de informações a partir da observação, não atuei como DJ nesses momentos em que narrarei no próximo capítulo, pois os diálogos entre os textos e o que vivi em campo passam a construir outras conexões de sentido.

Logo, se faz necessário o desafio de construir estratégias de como identificar sujeitos que são, de certa forma, importantes ou que regularmente estão inseridos nesse contexto de ação. Quando falo em “sujeitos-chave”, estou aqui identificando pessoas que possuem uma rotina voltada para a “cultura *club*” (NUNES, 2010). Assim, os contatos via *Facebook* e *e-mails* foram de extrema importância para o reconhecimento e localização desses sujeitos.

A princípio, percebi que o campo precisaria de um pouco mais de atenção em relação ao uso das técnicas de pesquisa (observações, gravadores e entrevistas). Técnicas de aproximação e de diálogo com os interlocutores deveriam ser diferenciadas, pois em uma situação “real” na qual estou em uma boate com luzes piscando, som bastante alto ao ponto de impedir a conversa entre as pessoas,

¹⁰ São pequenos panfletos que são distribuídos nas entradas das festas. São acometidos com projetos gráficos chamativos e coloridos, onde são fornecidas todas as informações acerca da festa: Nomes e a sequência dos DJs que irão se apresentar, bem como o local e o preço dos ingressos. A maioria dos *flyers* são vistos pelas redes sociais ou em sites especializados no assunto.

me levou a repensar tais técnicas de instrumentalidade. Assim, temos um momento de reflexão acerca dos métodos de como o pesquisador deve extrair as informações.

Discutir sobre a ideia do “outro” e questionar a construção do arquétipo dos chamados “outros” como sujeitos de pesquisa, de fato, tornou-se necessária para entender o campo em relação ao pesquisador que atua juntamente com seus interlocutores. Em outras palavras, seguindo a compreensão obsoleta da pesquisa antropológica, o distanciamento geográfico, cultural e subjetivo era necessário para construir uma relação academicamente aceitável entre o pesquisador e o “objeto”.

Entretanto, sabemos que hoje essa concepção tornou-se obsoleta e totalmente distante da realidade. O estudo do “outro”, como a Antropologia propõe, pode ser entendido como: estudar, analisar e explicar as várias heterogeneidades na cidade que os atores sociais estão contextualizados, cuja vida se passa no mesmo contexto geográfico e que, por conseguinte, o pesquisador também estará inserido nesse contexto da cidade. Dito de outra forma, o fato de trabalhar com música eletrônica e, ao mesmo, tempo ter que pesquisar, estranhar e questionar o meu próprio campo de atuação não obrigatoriamente impediria ou traria prejuízos reflexivos nos resultados desta investigação.

Nesse sentido, o recorte que fiz para esta pesquisa monográfica, decorreu da experiência de pesquisa e de experiência no campo. A delimitação foi de pesquisar a identidade dos DJs de música eletrônica dançante que se denominam como “alternativos” ou “*undergrounds*” na cidade de Fortaleza. Decidi trabalhar com eles, pois na cidade tínhamos inúmeros DJs ativos e não-ativos que participam ou já participaram de algum contexto de cena local, que se especificaram em algum estilo dentro da música eletrônica.

Entre eles, não se é utilizado o termo “*underground*” para indicar suas ações, pois este termo é mais adequado ao mundo do Rock *underground*, com sua precária estrutura física de suas festas, utilizando-se do lema: “faça você mesmo”, moldado a partir das práticas do punk no passado. Já o termo “alternativo” remete a outra situação que não necessariamente existe: a precariedade de estrutura e conforto. Pelo contrário, há uma boa estrutura desses espaços ditos por eles como tal, aonde podem usufruir de equipamento de sonorização e iluminação adequado para expressarem sua música. Contudo, será alternativo dentro do contexto de música eletrônica ouvida rotineiramente nas rádios de Fortaleza e nos grandes

festivais do estilo mundo afora, um estilo eletrônico voltado unicamente para a arrecadação de lucros elevados, com o pagamento de altos cachês (alguns deles beirando valores de três a quatro dígitos) para DJs do ramo mais comercializado no mundo. Assim, os “alternativos” tem a pretensão de ir para outros caminhos musicais que não necessariamente há uma intensa procura pelo lucro; ao passo que sua intenção será voltada para o experimentalismo e a autoexpressão.

Logo, o mecanismo de busca que utilizei para pesquisar esses profissionais foi um portal considerado como um “catálogo” de artistas incluindo DJs, produtoras de festas, fotógrafos, agências de artistas, performances, entre outros profissionais que atuam na vida eletrônica do Ceará. O CENACERÁ.DJ dispõe de um espaço para que cada artista possa expressar seu trabalho em diversas formas: em textos, em *release*¹¹, em formato de áudio com seus *sets* gravados, em vídeos de suas apresentações, fotos e outros mecanismos de promoção desses profissionais. Portanto, este portal estrutura-se como uma rede social virtual de profissionais que atuam no estado do Ceará, com seus determinados espaços (perfis) para divulgação de seu material.

Nesse sentido, ser considerado como “ativo” na cena local é, por exemplo, tocar em *clubs*, escrever artigos sobre a cultura eletrônica no geral, estar na organização de festas ou então articular as publicações do próprio portal CENACEARÁ.DJ, considerado como espaço de divulgação do trabalho dos artistas, tornando uma rede social de artistas na área da *e-music*.¹²

O espaço físico o qual pesquisei foi a *L4 Up Club*, no projeto *Feeling Lab*, que aconteceu no dia 30 de novembro de 2012, no Shopping Aldeota em Fortaleza. Observei este evento para identificar como se dá a construção da identidade nas suas apresentações. Neste projeto, exclusivamente de *House Music*, com a intenção de promover uma festa voltada para um público específico, por ser um som denominado como alternativo ou como Cláudio Manuel (2003) diz o *underground*. Ela não pretendia usar o *mainstream* ou o dito “comercial” como a principal referência de festa.

¹¹ Resumo da carreira artística, que inclui a sua história atuante como DJ, bem como seu estilo predominantemente, seu público em geral, as festas em que tocou. Também podemos perceber que no texto há a necessidade de expressar suas influências musicais e fontes de pesquisa.

¹² Disponível em: <www.cenaceara.dj>. Acesso em: 31 de maio de 2014

Esta festa compunha o projeto da produtora *Feeling Club*, uma das produtoras referenciadas por DJ Fil como importantes na produção de festas voltadas para um público alternativo, sem deixar de lado a necessidade de boa estrutura física em seus projetos. Tais eventos são, geralmente, de iniciativa de DJs e produtores que querem “*construir uma cena local diferente*”¹³, na qual a intenção é fugir das grandes massas, referindo-se ao o *mainstream*¹⁴.

Figura 3: Flyer do evento. Na foto DJ Renato Cohen (SP).



Fonte: Facebook.com/feelingclub

A festa foi pensada para aqueles que possuíam um conhecimento um pouco mais profundo sobre música eletrônica. Uma festa voltada para o *underground*¹⁵, com BPM¹⁶ um pouco mais baixo (de 120 a 125 bpm), em relação ao comercial (de 128 a 130 bpm). No *line up*¹⁷ da festa estava previsto para tocar: DJ

¹³ Fase dita em uma das minhas entrevistas com o DJ Fil, conhecido também como Felipe Correia, em sua residência, bem como em sua entrevista no jornal O Povo.

¹⁴ Também conhecida por muitos como *mainstream*. Segundo Manuel (2003), ela seria voltada para o grande mercado da indústria fonográfica.

¹⁵ Segundo Manuel (2003), o *underground* seria aquilo que abre mão do lucro financeiro e imediato, da fórmula pré-moldada do modelo usado pelo grande público de construir música. O seu ritmo é comandado pela subjetividade da criação. Nesse campo, a música é concebida como arte, com alto grau de intelectualidade e racionalidade nas suas atividades. Usando a ideia da criatividade livre e inovadora, diante do contexto musical em que se encontra.

¹⁶ Sigla para Batidas Por Minuto que indica a velocidade da música.

¹⁷ Lista de DJs que irão tocar na festa.

Rodrigo Lobbão, DJ Fil e a atração principal DJ Renato Cohen de São Paulo. Assim estava no *flyer*¹⁸. Nesse sentido, a festa em questão é a festa produzida pela *Feeling Lab* no dia 30 de novembro de 2012 na *L4 Up Club*, como supra.

Utilizando-me da observação participante nesta pesquisa, pude iniciar meus trabalhos de entendimento do contexto e movimentação. Logo, pude entender que, como pesquisador, deveria encontrar o melhor espaço no qual poderia contemplar todo o trabalho, no manuseio dos equipamentos e no desenvolvimento das técnicas, próximo à cabine do DJ, por ser um espaço de atuação dele. Por ser um local pequeno, não pude ter acesso total a esse espaço, pois acabaria por interferir negativamente no trabalho e na atuação dos movimentos de quem fosse tocar naquela noite em questão.

1.2 Referenciais teóricos e questionamentos

Uma das possibilidades de compreensão desse campo de atuação é a partir dos estudos de Fernanda Eugênio (2007)¹⁹, no qual, relacionado ao entendimento do conceito *Cena*, fizeram com que me aprofundasse na pesquisa. Logo, não se pode falar de cena sem nos aprofundar sobre os escritos de Gilles Deleuze (DELEUZE, 2008) no livro quatro de “Mil Platôs” sobre as intensidades.

Quando falamos em cenas, estamos nos referindo à complexa relação entre os sujeitos que as compõem em um determinado contexto social, onde existem inúmeras intensidades de expressão em diversos locais da cidade. Podemos também dizer que é toda interiorização de atitudes, desejos, pensamentos, de afetos e desafetos, em que estão contextualizados os indivíduos, variando apenas pelas linhas de dimensão da intensidade. Assim, podemos também sinalizar que cena é a sua intensidade em uso pleno, com seus respectivos pontos de potencialidade na cidade. Deleuze irá nos dizer que:

É todo o agenciamento em seu conjunto individualizado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma longitude e uma latitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que

¹⁸ Panfletos das festas. Geralmente contendo as informações necessárias para se chegar, bem como o valor da entrada, a lista dos DJs que irão se apresentar na festa.

¹⁹ Pesquisadora do Museu Nacional (UFRJ), CESAP/UCAM e da PUC – Rio de Janeiro.

pertencem tão somente a outro plano. [...] No máximo, se distinguira hecceidades de agenciamentos (um corpo que só é considerado como longitude e latitude), e hecceidades de inter-agenciamentos, que marcam igualmente potencialidades de devir no seio de cada agenciamento (o meio de cruzamento das longitudes e latitudes). Mas os dois são estritamente inseparáveis. (DELEUZE, 2007, p. 41-42).

Sendo assim, a cena eletrônica não pode ser resumida como um “cenário” ou plano de fundo do contexto local, mas, sim, complexas relações de sentimentos, transitoriedades, pertencimento, utilizações, afetos e desafetos que este indivíduo pode sofrer dentro da cena.

Seus frequentadores “fazem a cena” e participam dela quanto acionam suportes específicos, que incluem desde simples ligações e mensagens de texto enviadas por telefones celulares durante a madrugada para arregimentar amigos, até projeções de imagens digitais que transformam as pistas de dança em dispositivos imersivos de vídeo-arte que proporcionam experiências visuais e sensoriais interativas. (EUGÊNIO, 2007, p.5).

A cena eletrônica de Fortaleza “alternativa”, neste momento, está vinculada à presença de indivíduos que possuem estéticas semelhantes, bem como consumo de determinados produtos (tecnologias, bebidas, estilo musical específico, locais específicos, ideologias, “modos de vida” etc.) e usufruindo de um ambiente de conforto. Amplitude de convivência e de utilização em que determinados indivíduos estão inseridos nas cenas eletrônicas. Nesse caso, existe a predominância de atores sociais, pertencentes a classes médias, bem como o consumo de bebidas alcoólicas, conforme observei e me foi relatado nas entrevistas.

Assim, este ambiente não estará ligado ao “faça você mesmo”, tão visto no contexto *underground* do Rock, da pouca necessidade de estruturas de conforto. No contexto em questão, o conforto dos ambientes será altamente presente, porém, não quer dizer que o som executado nesse espaço seja o mesmo ouvido nas grandes rádios locais e nos grandes festivais do estilo pelo mundo. O interesse em questão é da necessidade da autoexpressão, do experimentalismo, distante das batidas tocadas por DJs famosos mundialmente.

No contexto da cidade de Fortaleza, há divisões que situam a cena eletrônica local, e, na atuação do DJ, é um indício da especificidade de som que ele irá tocar. Cada estilo da *e-music*²⁰ que ele se especificar indicará o ambiente em que

²⁰ Simplificação de “Electronic Music”, ou Música Eletrônica em inglês. Muitos dos textos que tive como referência e das entrevistas que tive acesso sobre o tema usam esta expressão.

ele tocará, bem como seu público ouvinte, em festas, *clubs*, restaurantes, casamentos, aniversários e em quaisquer ambientes de celebração.

Na cidade há uma predominância numérica das boates que possuem uma orientação para o público LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais) ou popularmente descrita por seus frequentadores e profissionais como “GLS²¹”. Tais boates geralmente estão localizadas na cidade, no entorno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura²² ou, por exemplo, em bairros ditos de classe média e alta, como a Varjota. Estes possuem um número significativo de estabelecimentos e público, que se movimentam das quintas-feiras aos sábados, conseqüentemente elevando a demanda de profissionais que trabalham nesses estabelecimentos. Este público, por intermédio da sua grande expressividade numérica, gerou características próprias de seu nicho de mercado do entretenimento noturno. São espaços de grandes peculiaridades e distinções dos demais, como, por exemplo, nos panfletos das festas, onde há uma grande referência ao sexo masculino.

Existem maneiras urbanas de estar e de viver. As estéticas que perpassam a cena, a presença *club* dos anos 1990, que são visíveis nas *raves*, nas boates e nas demais festas de música eletrônica. Estas incluem o DJ como sujeito que possui papel preponderante para o modo de vida. Acompanhado tais características, o consumo de bebidas alcoólicas e de drogas sintéticas, e até da própria música eletrônica, são os meios para a construção de laços afetivos.

Assim, quem participa dessa cena são sujeitos que possuem uma “cultura digital”, pois sempre estão em constante atualização, utilizando a cidade e seus espaços, como *rizoma*. Esta compreensão entende que não há a hierarquização dos sentidos, em que sua analogia com a árvore expressa o que o rizoma não pode ser visto. Trazendo a analogia da botânica, a árvore expressa à hierarquização de suas formas, importâncias e funções de cada parte dela. Assim, o rizoma seria aquilo que não trabalharia com a ideia da hierarquização dos sentidos, funções, importância e

²¹ Gays, Lésbicas e Simpatizantes.

²² Centro Cultural inaugurado em abril de 1999 pelo governo estadual, através da Secretaria de Cultura, complexo de espaços que proporcionam a cultura local e nacional, concretizado por cinemas, museus, teatro e anfiteatro, fomentando a produção local das expressões locais. Desenvolvido pelos arquitetos Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon.

formas de um esquema, e, portanto, seria um esquema rizomático, ou seja, um esquema horizontalizado e possível de multiplicidade, assim como a grama no chão.

Na cultura do *cyber* ou “cultura digital” é bastante influente e presente nas festas, onde as utilizações das novas tecnologias musicais favorecem para o engrandecimento de novas produções de conhecimento dentro da cena. A utilização de “redes sociais” é o grande veículo de comunicação e troca de informações, compartilhamento de músicas. E mais, a utilização da própria *internet* revolucionou o modo como às pessoas compartilham suas músicas, onde a liberdade e possibilidade de receber e consumir fazem com que quase tudo seja transmitido rapidamente.

Na análise de Fernanda Eugênio a relação que os sujeitos constroem a partir das tecnologias, gera informações digitais em vários formatos instantâneos, como textos, imagens, fotos, vídeos, sons e quaisquer ferramentas de produção de informações. Logo, são caracterizadas pela sua intensa produção e publicação através da rede mundial de computadores.

Bauman (2001; 2005) me auxiliou no sentido do sujeito que constantemente é estimulado a possuir várias habilidades. O DJ alternativo passa a construir várias habilidades, como, por exemplo, a de organizar festas ou a de ser a sua própria fonte de negociação e investimentos de conhecimento musical para suas apresentações.

Percebo que quando discutimos sobre o mercado local da música eletrônica, se usa constantemente uma palavra já muito dita nesta pesquisa – “cena” –, porém esta palavra possui uma profunda significação para parte dos sujeitos que trabalham na cena. E mais, constrói uma maneira bastante singular e peculiar de audição da música eletrônica, mas também de consumir estéticas, bebidas, *clubs* e outros meios de consumo que há em volta da cultura eletrônica aqui no Ceará.

Portanto, o objetivo desta monografia é estudar os DJs de grande relevância para a cena local, tomando uma porcentagem representativa dentro do universo dos artistas locais. Atuantes na cena local, tais estão tocando, como forma de promover a cena “alternativa” de diversas formas: ora montando um catálogo desses profissionais locais, ora como professores em Cursos de Formação, ou então sujeitos que possuem um posicionamento político bastante relevante, no sentido de

influenciar outros. Em seguida, estarei narrando três espaços que são representativos da música eletrônica, fazendo uma descrição de festas que aconteceram em vários bairros de Fortaleza.

1.3 Contexto da Música Eletrônica

Na Música Eletrônica, os DJs entendem como um grande bojo de outros estilos (*House*, *Techno*, *Trance* e *Drum and Bass*) dentro dela mesmo. Suas ramificações foram construídas historicamente em contextos geográficos e culturais específicos, que resultaram, hoje, em características próprias que se distinguem entre si. Assim, os critérios de escolha foram o tipo de som que tais tocavam no caso o *Deephouse* (que também será conceituado mais adiante), uma ramificação dentro do *House Music*, iniciada nos anos de 1970 nos Estados Unidos.

Este capítulo tem a intenção de situar o leitor à música eletrônica, ou melhor, às novas descobertas de uma expressividade ainda emergente, mesmo que estejamos discutindo o que aparenta não ser o objetivo desse trabalho monográfico, porém, necessário para situar o tema em seu contexto criativo.

Mas o que é Música Eletrônica? Ora, meus interlocutores podem dizer que é muita ousadia resumir em um capítulo monográfico toda compreensão do que ela é concebida hoje. Parto da ideia construtiva de um conhecimento bastante peculiar, delicado e distinto do nosso dia-a-dia, das nossas listas de músicas no computador e no celular ou em um programa de rádio.

Quando falamos de Música Eletrônica, estamos falando sobre um estilo musical que no seu interior possui várias ramificações, que ao logo da história foram moldadas, e ainda estão em processo de modificação, alteração e atualização. As principais vertentes que muitos os consideram como primordiais são: *House*, *Techno*, *Drum and Bass (D&B)* e *Trance*. Com o passar dos anos e com o surgimento de novas tecnologias, surgiram também vertentes de cada um desses estilos, que se diferenciam entre si e que, para um leigo, podem parecer iguais, mas existem distinções de ambiente e de quem consome esses diversos sons.

A *House Music* (o estilo que trabalhei nessa investigação) é considerada um estilo da música eletrônica, surgida em Chicago, nos Estados Unidos, na

primeira metade da década de 1970. Segundo Erika Palomino, é o estilo fundador do que posteriormente consistiria no bojo da chamada Música Eletrônica. Em meados de 1977, ela nascia com um nome próprio e como um estilo próprio no *club* chamado Warehouse em Chicago (EUA). Mas antes de construir a narrativa acerca dos caminhos do House, necessita-se inserir o contexto cultural e social que permeava os Estados Unidos em meados dos anos 1950 e 1960 desse século. O *house*, antes de qualquer coisa, tem forte influência de outros estilos musicais de muito destaque, em especial a *Disco Music*. Ela é o estilo que mais se aproxima, sobretudo, sobre as inspirações do *House* até os dias de hoje.

Quando falamos de Música Eletrônica, estamos pensando sobre um estilo musical que, no seu interior, possui várias ramificações e que ao logo da história foram moldados e ainda estão em processo de modificação, alteração e atualização. Assim sendo, é necessário que se faça uma base conceitual sobre os diversos estilos e ramificações, pois, desta forma, estaremos construindo uma base digna para ir além do senso comum em não visualizar a complexidade musical que está posta. Portanto, estarei construindo uma base que envolve tanto a sua história, seu local de origem, passando pelas diferenciações das vertentes, e chegando aos dias atuais.

Sabendo disso, para que possamos prosseguir com as observações e compressões do universo da música eletrônica, se faz necessário também entender o porquê dela se distinguir dos outros gêneros musicais que muitos já conhecem. Segundo Ferreira (2006), a Música Eletrônica possui uma linguagem bastante peculiar entre os demais estilos musicas. Fazendo um comparativo entre a “música popular tradicional” e a “música eletrônica”, podemos ver claramente diferenças, como o autor constrói no quadro abaixo:

Quadro 01: referente à linha de análise.

Música Eletrônica de Pista	Música Popular
Repetição (corporal)	Modelo narrativo (mental)
“sem ego”, sem centralização no artista.	Centrado na personalidade do artista
Público ativo	Público passivo
Transcultural	Culturalmente específica

Fonte: FERREIRA, 2006.

No quadro acima, percebemos que a *e-music*²³ possui uma linguagem quase que totalmente voltada para a linguagem corporal, através da qual o público deixa de ser simplesmente passivo, como na “Música Popular”, e passa a ser ativo na construção intelectual da faixa. Isso nos faz pensar sobre a figura do DJ como um sujeito que possui a facilidade de adentrar nas intimidades coletivas, no que diz respeito às preferências musicais. Assim, com essa linguagem corporal integralizada em sua figura, há também uma intensa relação com sua relação com sua facilidade acesso ao público que lhe assiste, logo, construindo outras formas de interação social para além da fala ou escrita.

Então, o que escrevo aqui não pode ser considerado como uma compreensão única sobre esse estilo. Pelo contrário, como o documentário chamado “*Pump up the volume*” dirigido por Carl Hindmarch²⁴, produzido na Inglaterra entre 1999 a 2001 mostra que a *House Music*²⁵, ou melhor, a música eletrônica, possui o poder de se modificar, alterar, atualizar seus caminhos diante do contexto fonográfico em que ela se insere. Portanto, quando falamos de *e-music*²⁶, estamos falando sobre o seu entendimento dentro de um contexto específico da indústria fonográfica global. Tal contexto não está separado de forma alguma das demais influências musicais, mas terá suas regionalizações e especificações na indústria fonográfica. Por mais que os dados de certas expressividades culturais estejam se proliferando nos meios de comunicação em massa, elas nunca deixarão de se mostrar diferentes uma das outras, mesmo em um estilo musical que se diz tão universal.

As principais vertentes que muitos consideram como primordiais: *House*, *Techno*²⁷, *Drum and Bass (D&B)*²⁸ e *Trance*²⁹. Com o passar dos anos e com o

²³ Abreviação para Música Eletrônica.

²⁴ VOLUME, Pump Up the: A History of House Music. Direção: Carl Hindmarch. Inglaterra: Channel Four, 2001. 1 DVD (80 min).

²⁵ Estilo da música eletrônica, surgido em Chicago, nos Estados Unidos, na primeira metade da década de 1980. Batida seca, com “viradas” de muitas batidas, vocais femininos, melodia alegre e com velocidades próximas a 120 a 135 BPM (Batidas Por Minuto).

²⁶ Abreviação para Música Eletrônica.

²⁷ Segundo Palomino (1999), o *Techno* possui uma sonoridade bem mais acelerada em relação ao *House*, através da qual a intenção é que se aproxime com sons ligados às tecnologias e máquinas que o homem usa em seu cotidiano. Ele surgiu na cidade de Detroit por volta de 1981, local que possuía uma densidade industrial bastante elevada. Kraftwerk, Derrick May, entre outros, foram os quem usaram este estilo para se classificarem.

surgimento de novas tecnologias, surgiu também vertentes de cada um desses estilos, que se diferenciam entre si, mas que, para um leigo, podem parecer iguais, no entanto, existem distinções de ambiente e consumidores desses diversos sons.

Logo, para esta pesquisa, estive presente em *gigs*³⁰ e *clubs*, tendo o *House* como o principal e predominante estilo ouvido, sentido e consumido. Seguindo essa linha, o contexto e o recorte que dei foi importante para a construção das bases explicativas à cena local em questão. Ou seja, os lugares em que me debrucei, tanto em *clubs* quanto em festas e *gigs*³¹ se ouvia o *House* e suas vertente: do mais baixo bpm (em torno de 120) aos mais acelerados e energéticos (variando entre 130 e 132 batidas por minuto). O *House* possui variações dentro de si, onde os mais conhecidos são: *Deep*, *Soulful*, *Hard*, *Eletro*, *Tribal* e *Progressivo*. Conseqüentemente, suas velocidades são crescentes, como também a ideia do ambiente de cada festa. Isso será variável de acordo com o contexto de cada espaço que será posto aqui. Para esta pesquisa a cena que irei discutir é a do *Deep house*.

O *House*, antes de qualquer coisa, possui forte influência de outros estilos musicais, em especial da *Disco*. Ela é o estilo que mais se aproxima, sobretudo, de suas inspirações até em nossa contemporaneidade.

Segundo a estilista e ex-frequentadora dos primeiros *clubs* de São Paulo (SP) Erika Palomino (1999), a *Disco* fez com que surgisse o “espírito” da *House Music*, dar seus primeiros sinais do que poderia nascer “essencialmente” nos bairros periféricos e nos *ghetos* de Nova York e Chicago, locais que também foram redutos de outros gêneros musicais, como o *Jazz*, *Blues* e *Soul* norte americanos. Por esse fato, todo o bojo do que podemos dizer que a música eletrônica dançante agrega sofreu influência direta e indiretamente desses estilos tão próximos às práticas das

²⁸ Segundo Palomino (1999), é literalmente “batida e bateria”, que é a junção da bateria com o baixo. Nos anos de 1990, o *Jungle* é o nome dado ao estilo ainda em processo de transformação e crescimento criativo da combinação, com mais melodias, arranjos e técnicas do experimentalismo. Símbolo de um som essencialmente das periferias, logo, dos negros, com forte influência do *Jazz* e de outros sons ditos “periféricos”.

²⁹ Sem exatamente um local de origem definido, Palomino (1999) refere-se como uma variação da música eletrônica mais melódica de todas, com elementos atmosféricos (o uso de efeitos de eco, por exemplo) com forte influência de traços da cultura indiana, supostamente nascido na cidade de Goa, Índia, em meados de 1991.

³⁰ Festa de maiores proporções, acontecendo realmente em hotéis ou em barracas de praia da capital.

³¹ Idem.

classes baixas. Por exemplo, a presença de vocais possantes de cantoras negras, melodias acompanhadas de percussão oriundas dos imigrantes latino-americanos fizeram com que ela se tornasse um grande mosaico de estilos, ritmos e influências decisivas na sua construção musical.

Geralmente, quando falo em *Disco Music*, remeto-me ao famoso filme “*Os Embalos de Sábado à Noite*”, de 1977, em que o ator John Travolta que interpreta o papel de Tony Manero, um excelente dançarino de Disco do bairro *Brooklyn* – NY. Segundo Palonimo (1999), quando pensamos historicamente no contexto em que ele se encontrava, percebemos o momento em que foi lançada a indústria fonográfica do gênero, que se encontrava em crise, se comparado em outrora. Nesse período de crise, os produtores voltaram para os bairros periféricos, para que o *underground* se renovasse na sua produção. Como resultado desse recolhimento, o que se ouvia agora eram elementos do *Jazz*, *Latino* e elementos de percussão mais ressaltados, produzindo o que muitos chamam de “*Street music*”, ou o som das ruas, com um tom extremamente urbano periférico.

Até então, a disco reunia gays, negros, lésbicas e brancos nos bairros periféricos de Chicago e Detroit. Ou seja, quem frequentavam as discotecas eram, em sua superioridade, moradores e conhecedores do contexto social e econômico desses bairros. Entretanto, com o lançamento do filme “*Os Embalos de Sábado à Noite*”, em 1977, iniciou-se o processo de descoberta das grandes massas sobre a *Disco Music* e todos os significados que permeavam tal música. Conseqüentemente, houve mudanças significativas em relação ao seu público inicial, os ouvintes da periferia. Nesse momento, houve a absorção do “novo” estilo por parte das classes médias e altas dos Estados Unidos. Assim, tais classes começavam a consumir todo o bojo de significados que envolvem a *Disco Music* (músicas, festas, roupas etc.). Ou seja, “a disco sai do *underground*, sai dos *guetos* e vai para *New York*” (BIDDER, 2001).

Nesse mesmo documentário de Sean Bidder, percebe-se a construção histórica da música eletrônica, sobretudo no seu início (Disco), transformando-se na *House Music* propriamente dita. Em um dos momentos do documentário, há uma narração acerca das convivências entre os frequentadores: “*As pessoas podem dançar juntas, elas podem conviver juntas. Por isso era importante trazer todos os*

tipos de pessoas [...] negros, brancos, heterossexuais e gays unidos com a música." (BIDDER, 2001).

Alguns anos se passaram para que, em 1984, Frankie Knuckles (1955 – 2014) começasse a introduzir novos elementos nas faixas de *Disco*, em um clube chamado *Warehouse* (considerado o primeiro *club* a tocar o que futuramente seria chamado de *House Music*). Atentemos para este evento, pois tanto o DJ quanto o *club* seriam primordiais para o que posteriormente testemunhássemos o surgimento do *House*. Knuckles e o *Warehouse* (em Chicago) são considerados, hoje, como referências musicais e geográficas, respectivamente, para os outros DJs, produtores e donos de *clubs* que surgiriam no futuro próximo.

Assim nasce o *Warehouse*, um *club* que tinha o propósito de ser um local de possibilidade de construção musical emergente, influenciado por novos elementos que a *Disco* incorporou no seu momento de reclusão. Tal *club*, trouxe a oportunidade de expor os novos sons que até então não eram ouvidos e que se tornou referência pelo seu pioneirismo. No documentário "*Pump Up The Volume*" (2001), a iniciativa de ser um simples local que tocava um som até então desconhecido, nunca iria pensar que seria a grande referência de todo um gênero musical de Chicago, mas também de qualquer um que conhecesse o *House* em qualquer parte do mundo.

Quanto ao nome "*House*" para definir uma das vertentes do contexto eletrônico, não se sabe ao certo sua origem. Como no documentário citado acima, esse termo foi utilizado para definir um som até então desconhecido que frequentemente tocava no *club* de Chicago, o "*Warehouse*". Era preciso investir organicamente na criatividade das técnicas de mixagem e, por fim, criar ao vivo com o improvisado bem sucedido. Surge, nesse momento, o que o *underground* chama de "*House de Chicago*": uma mistura mais trabalhada de técnica de mixagem, por exemplo, de "não mixar vocais em cima de vocais" (VOLUME, 2001).

Como consequência dessa nova interpretação musical, no ano de 1987, surge o marco decisivo, um som mais refinado e trabalhado. Uma faixa produzida por Jamie Principle e Frankie Knuckles chamada "*Your Love*" é considerada como o divisor de águas, uma música mais encorpada e com identidade própria, com uma pequena letra, acompanhada por elementos digitais, gravada primeiramente em uma

fita K7 ainda em versão demo³². Esta música seria a “sintonia fina”³³ da House, conseqüentemente o surgimento do primeiro estilo de Música Eletrônica propriamente dita. Essa produção tinha em sua base notas repetidas em toda sua duração e mostrava ao mundo uma nova forma de construir, uma nova percepção do som e da própria “cara” do *House* como um estilo autônomo que poderia andar com suas próprias pernas (VOLUME, 2001).

Essa faixa foi bastante executada nos *clubs* de Detroit (EUA), pois trazia para o contexto atual uma identificação própria, desprendida da *Disco*, mas sem esquecer-la como fonte inspiradora. Assim, até agora podemos entender novas sonoridades, novas combinações, novas possibilidades da área que futuramente será chamada de Música Eletrônica dançante. Usando de elementos pouco comuns para determinadas situações e novos equipamentos musicais com sistema binário, o campo foi logo se expandindo, tomando outras formas, com novos pensamentos e técnicas ainda para serem apuradas, com a utilização dos toca-discos, teclados e baterias eletrônicas, ainda de maneira experimental, simples e tímida.

A compreensão do “rizoma” seria aquilo que não trabalharia com a ideia da hierarquização dos sentidos, funções, importância e formas de um esquema, e, portanto, seria um esquema rizomático, ou seja, um esquema horizontalizado e possível de multiplicidade, assim como a grama no chão. Qualquer possibilidade de explicar separadamente os passos da *e-music* será injusta, pois a própria organicidade dos acontecimentos desta não se dará de forma atômica, muito menos linear na história. A linearidade não estará presente pelo fato de já nascer em conjectura de proximidade e de uma curiosa presença da escassez de investimento financeiro, objetivamente falando.

1.4 Os caminhos da Música Eletrônica e do DJ no Brasil

Logo quando iniciei minha busca por bases históricas, informações e dados, percebi que havia algumas lacunas dos pontos considerados relevantes para

³² Versão para teste.

³³ Analogia que criei com relação ao processo manual de sintonização dos canais das tevês analógicas. O processo de sintonização do sinal analógico seria selecionado na configuração dos televisores analógicos.

expressar o mais claramente possível aos leitores. Posteriormente, percebi também que havia pontos de incoerência com outros dados que obtive através de outros textos que encontrava em artigos, revistas ou em *blogs*.

Encontrei alguns textos produzidos por autores que atuavam como fomentadores dessa escrita voltada para a história da música eletrônica e, conseqüentemente, para atividade do DJ no país. Dentre alguns escritores que se dedicaram a escrever sobre a temática, uma jornalista em especial se faz bastante importante entre os DJs, pois Cláudia Assef³⁴ escreveu o livro “*Todo DJ Já Sambou: A História do Disc-jôquei no Brasil*” (2003). De fato, pude perceber que tal obra possui um grande peso entre os conhecedores da música eletrônica brasileira.

Uma vasta fonte de dados históricos da música eletrônica brasileira, em especial, a trajetória dos principais DJs que hoje são vistos por outros como referências artísticas no campo. Vale lembrar que tal livro captura um vasto conjunto de imagens, fotos e documentos que simbolizam momentos relevantes para a produção eletrônica local. Interessante observar que há um sentimento de grande admiração por parte da autora pelos DJs, no sentido mais amplo. Ser DJ, segundo ASSEF (2002), “é destilar a grandeza musical. É criar uma série de apresentações únicas e individuais, tendo como base apenas o tempo disponível, o lugar e as pessoas presentes.” (p.11).

Seguindo seu raciocínio, ele não pode ser resumido a um *jukebox* ou um *iPod*³⁵ humano, em que você o acessa quando quer pedir uma música para um momento específico. Ele é a personificação do conhecimento musical mundial, do qual ele terá que deter profundidade no repertório e usá-lo nos momentos e situações específicas.

Os DJs são filtros musicais pessoais. Não importa o quanto alguém pense que entende de música, os DJs sempre sabem mais. Eles se enfiam em porões fétidos atrás de grandes discos, com baratas até os joelhos, para que você não precise fazer o mesmo. Eles passam horas em lojas de discos toda a semana, ouvindo centenas de músicas horríveis de forma obsessiva *para que você não precise fazer o mesmo*. Os DJs são selecionadores particulares de música para gente que gosta de dançar. Em outras palavras, o que eles fazem na frente do público é apenas o resultado final de várias

³⁴ Cláudia Assef é diretora de conteúdo do portal Virgula.com e publica textos na Folha de S. Paulo.

³⁵ Tocador de músicas em formato mp3, desenvolvido pela Apple em 2001. Foi um dos primeiros tocadores de arquivos de mp3 portáteis no mercado que conseguiu popularizar de forma mundial a forma como escutamos músicas ao ponto de se tornar altamente prático e ter uma capacidade de armazenamento nunca visto, até então, no ano 2000, na história da indústria fonográfica mundial.

horas gastas pesquisando sobre música. Como diz o DJ britânico Mr. Scruff, “O DJ trabalha no momento da preparação; a hora da execução é lazer.”. Tocar a música certa na ordem certa é a essência do trabalho do DJ. É muito mais complicado do que parece (você deveria tentar um dia desses). Esqueça os truques, as combinações, as viradas e os *scratches*. Tudo isso é legal e enriquece a apresentação, mas não é aí que está a grandeza de um DJ. É necessário conhecer na intimidade os contornos de cada música, saber quais partes fazem os braços se levantarem e quais fazem a plateia fugir para o bar. Quando o DJ toca, controla a música e seu relacionamento com um grupo de pessoas. É por isso que o trabalho do DJ tem que ser realizado diante de uma plateia. E é por isso que ele não pode ser feito por um iPod. Enquanto toca, o DJ reage às emoções das pessoas e escolhe as músicas que se harmonizam melhor com o clima da pista. Conduzir tudo isso a partir de um case de discos é o mais do que uma habilidade. É um talento. (ASSEF, 2003, p. 11).

Neste prefácio, escrito pelo DJ e pesquisador britânico Bill Brewster (ASSEF, 2003), cujo tom imperativo e definitivo do que se pode dizer sobre o ato da sua atividade, remete a diversos pontos que o sujeito em questão deve possuir. De forma clara e substancial, Assef se refere ao DJ como um sujeito que deve possuir habilidades para além do que suas apresentações na cabine em uma festa ou boate/*club*. Habilidades estas que são consideradas pela autora como primordiais para a “construção” de si, mas indo um pouco mais profundo do que a sua imagem remete no senso comum, como, por exemplo, a sua intensa curiosidade em ouvir sons que estão para além da execução e divulgação na indústria fonográfica mundial.

Conhecer faixas que são executadas, em outros contextos e circunstâncias culturais alheias aos ouvidos radiofônicos. Portanto, o DJ imperativamente deve conhecer bandas, artistas, músicas que fogem da atenção do grande público que consome, por exemplo, os *hits* produzidos para serem ouvidos nas grandes estações de rádio, independentemente da região, do estado, do país ou do continente em que ele esteja inserido. Esse arquétipo de um suposto DJ, dentro do nosso contexto em questão, deverá estar atento ao que é produzido e ouvido na sua plenitude musical, que não deverá haver qualquer opinião pré-formada na sua incansável procura por novas audições. Discutir, pensar e entender sobre os caminhos que a figura/profissão/artista possui outrora para entender o hoje, diante da sua relativa e curta trajetória no país.

Assim no primeiro capítulo, Assef (2003) começa com uma narrativa acerca de seu cotidiano, de como iniciou sua pesquisa sobre a história do DJ e, por conseguinte, a história da música eletrônica no Brasil. Falar da prática do *disc*

jockey, ou popularmente chamado pela sigla *DJ*, no Brasil, é também falar do início dos bailes das classes médias e altas, nos bairros nobres da cidade de São Paulo. No capítulo “*Orquestra invisível*”, a autora inicia com uma narrativa de um momento específico da entrevista que fez com Osvaldo Pereira, o primeiro DJ brasileiro. É importante frisar que a sigla “DJ” ainda não era usada³⁶, e para se referir às atividades em que Osvaldo foi pioneiro utilizava-se o termo “discotecário”.

Assef comenta uma situação que Osvaldo vivenciou ao final dos anos de 1950, quando saía para os bailes de música na Avenida Paulista em São Paulo. No final da década de 1950 e início da de 1960, havia bailes localizados nos bairros de classe alta de São Paulo. Eram festas organizadas em clubes tradicionais para pessoas com alto poder aquisitivo, com a obrigatoriedade do uso de trajes a rigor (lê-se passeio completo), animadas por orquestras de músicos completos, nos quais o valor dos ingressos era propositalmente alto para haver um “nivelamento social” e, conforme Assef (2003), havendo uma padronização dos trajes e de quem estaria disposto a pagar um alto preço para ter acesso àquele espaço único.

Bailes aconteciam em grandes salões, ordenados com decoração dedicada, iluminada pelo melhor sistema disponível no mercado. Osvaldo narra o momento em que tenta entrar em um desses bailes, mas sem sucesso, por não estar vestido adequadamente como indicavam os convites entregues na cidade. Os trajes aceitos eram geralmente roupas mais pomposas, consumidas e usadas em momentos ímpares pela elite paulista. Osvaldo trabalhava como técnico de rádios em uma loja de eletrônicos que vendia discos de vinil, que também era uma espécie de assistência técnica de toca-discos e, dessa forma, Osvaldo expôs seu diálogo com o segurança na entrada do baile:

- De tênis não entra. Hoje é nostalgia.
- Como assim, moço?
- Eu disse que de tênis não entra hoje. Não te avisaram que era baile nostálgico? Só entra de passeio completo.
- Por pouco não respondi que estava ali justamente “a passeio”. De nada adiantou meu nome na lista de convidados do dono do baile. E o segurança nem ligou quando argumentei que precisava entrar para fazer uma reportagem e que o tênis, afinal de contas, era meu “sapato de sair”.
- Pode servir para as suas festas. Aqui, pode ser tênis feito de ouro que não vai entrar.
- Aaaaaarrrrrrrrgh! (ASSEF, 2003, p. 21).

³⁶ A sigla DJ advém da abreviação da palavra em inglês “Disc Jockey”, que no Brasil foi traduzida para “disc-jóquei” ou “discotecário”, ou seja, aquele que tem a habilidade de manusear discos de vinil ou quaisquer materiais de reprodução musical.

Mas como Osvaldo Pereira conseguiu ser conhecido como o primeiro DJ ou discotecário do Brasil? O fato de não estar presente, muito menos consumir tais bailes dessa época, seu salário não era suficiente para conseguir trajes “completos” e muito menos para comprar os ingressos para entrada. Se maior desejo não era encontrar seus amigos ou conversar com as famílias tradicionais paulista; tinha interesse pela música que era tocada pela orquestra de músicos. Por tudo isso, Osvaldo teve a ideia de construir por conta própria um sistema de som. Por ter trabalhos no ramo musical, tinha conhecimento em equipamentos eletrônicos³⁷. Com a montagem do sistema de som, usou em festas de aniversários e casamentos de conhecidos na zona norte de São Paulo.

Com o tempo, começou a produzir seus próprios bailes por conta própria com o dinheiro que conseguia alugando seu sistema de som nos casamentos e festas de aniversário. Conseqüentemente, Osvaldo foi o primeiro a promover e sustentar bailes sem a presença de uma orquestra, tão comum nesse contexto até então. Rapidamente, foi sendo conhecido pelos frequentadores como a “orquestra invisível”, pela ausência de vários músicos para a formação de uma orquestra, e só necessitando agora de um sistema de som e um discotecário para selecionar os discos. Assim, a orquestra invisível centralizava a responsabilidade da música para o discotecário, no caso, o próprio Osvaldo, que também cuidada da montagem dos equipamentos antes da festa começar. Outro ponto que é bastante pertinente nessa nova forma de som era que Osvaldo quebrou com todo o rigor e a tradicionalidade da prática de se organizar festas, que até então eram exclusivas a uma classe elevada e passava a contemplar outros sujeitos que não necessariamente possuíam condições financeiras de arcar com um “traje completo” e o valor da entrada.

Dessa forma, quando fazemos um resgate histórico da cena eletrônica em questão, estamos falando de estabelecimentos que já não existem mais nos dias de hoje, mas que fizeram com que suas trajetórias internas se fixassem no imaginário da história da música eletrônica em Fortaleza como um todo. Isso pode ser comprovado nas reflexões que Jefferson Nunes fez:

³⁷ Quando falo em “sistema de som”, refiro-me à tecnologia disponível em 1958, dado ao conjunto de outros equipamentos de reprodução de som, ou seja, um toca-discos, um amplificador e caixas de som por onde as faixas dos discos eram ouvidas.

A cena da música eletrônica em Fortaleza se define menos por tentativas de especificações e mais por “movimentos transversais entre populações jovens heterogêneas”. Por esses motivos, não é possível também fixá-la em um recorte geográfico específico, como nos sugere Magnani (2000), ao propor o uso das categorias “circuito”, “pedaço” e “manchas de lazer” para compreender os usos e apropriações do espaço urbano pelas culturas juvenis. Isso porque os territórios produzidos pela cena da música eletrônica em Fortaleza são bastante efêmeros. Estão sempre em constante reorganização, tanto com a abertura e o fechamento dos estabelecimentos (casas noturnas, bares, boates, lanchonetes *etc.*), como com a permanente inclusão de novos espaços em sua cartografia, sem contar a heterogeneidade com que é formada (NUNES, 2010, p.78).

Prosseguindo com o raciocínio, o mesmo autor nos mostra como foram dados os primeiros passos da cena eletrônica de Fortaleza, trazendo inúmeras citações de nomes de boates, mas que hoje já não existem. Então, podemos dizer que se iniciou com caráter tosco³⁸, ou seja, músicas não voltadas para o comercial das programações das rádios locais. As danceterias eram, até então, os grandes espaços de visibilidade da cena. Uma das primeiras foi a “*Periferia*”, inaugurada em 1987, localizada na Praia de Iracema.

A *Periferia*, cujo nome já é um atestado de ousadia, tinha como estratégia reunir pessoas muito diferentes entre si, não só de diversas classes sociais, mas também de várias idades, estilos, orientações sexuais. O público era distinto, ia de heterossexuais comportados a *drag queens* extravagantes. Em processo de formação de identidade, dezenas de jovens faziam da *Periferia* o ponto de encontro de todo fim de semana (lá funcionava, quase sempre, de sexta a domingo), uma espécie de turma, como a de colégio ou de vizinhança (ARAÚJO JR., 2007, p. 57-58).

A *Periferia* deixou de ser um espaço conhecido e frequentado por poucos, para ser visto por boa parte dos jovens da cidade como um local da diversidade, tanto sexual quanto de estilos de vida. Pela sua popularização, esse espaço não era especializado em música eletrônica, mas trazia no seu bojo uma estética juvenil, de novidade e experimentação. Com o passar dos anos, a *Periferia* já não possuía os mesmos frequentadores pelo fato de haver um grande esvaziamento no entorno, por questões de segurança, e de uma negligência por parte dos órgãos oficiais, caminhando para a fadiga musical, onde as suas ideias iniciais já não era tão “novas” assim para o público que, até então, andava por lá.

³⁸ Ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia. Tal espaço tem uma concepção rústica, sem muitas intervenções no ambiente, mas com as mínimas condições físicas para a realização de festas.

Dessa forma, a música eletrônica toma forma em ser consumida e ouvida por esses grupos sociais, que até então, estigmatizados no contexto cearense da época, como os gays, as lésbicas e simpatizantes. “No Brasil, a construção da música eletrônica underground, ou seja, aquela sem absolutamente nenhum compromisso comercial, atraiu gente com perfil semelhante aos dos primórdios da Disco em Nova York.” (ASSEF, 2010, p.157).

Logo foram surgindo outros espaços que já traziam na orientação a especialização em um estilo musical, e dessa forma nascem os clubes ou boates de música eletrônica em Fortaleza. Ainda com um público limitado pelo fato de estarem vinculados a um estilo musical, os clubes nascem incorporando em sua orientação uma cultura *club*, onde se dava início a um entretenimento noturno novo e com ideias bem definidas, ideias ligadas à diversão bastante peculiar oriunda do sudeste do país, seguindo a orientação dos primeiros *clubs* de São Paulo – SP, como, por exemplo, o *Nation* e o *Madane Satã*. Assim, Claudia Assef narra essa nova estética: “o clube, inicialmente de orientação gay, era o novo ponto de encontro de deslocados – fossem eles gays ou não.” (ASSEF, 2010, p.142-143). No caso do *Nation*, a estilista e frequentadora do *club* Erika Palomino diz em seu livro “Babado Forte” (1999) como funcionava e qual era a concepção do espaço.

O nome Nation, o conceito e a decoração (com a ideia das ‘amebas de vidro’ por onde se via a pista), tudo nasceu dentro do apartamento de Walter Rodrigues. Ele havia conhecido Paulo Santana na Nostromondo e, a partir dele, ‘todo mundo’. A primeira audição dos discos foi no apartamento dele, no centro, com Renato, Mauro Borges, Eloy. Segundo o estilista, a ideia do nome veio da música *Nation*, do Colorbox: “Já tinha essa coisa de ser uma nação, uma turma. O Nation foi o meu grande barato, eu tinha um carinho monstruoso pelo clube”. Walter viajava peio menos duas vezes por ano para o exterior, por conta de seu trabalho como estilista, e ficava incumbido de trazer discos para os DJs. “Fui a Londres em outubro de 1988 e vi um casal lindo, supermoderno, na Tower Records. E tudo o que eles pegavam eu pegava. Foi assim que eu consegui comprar a Ofra Haza – minha cópia até ficou no Nation... E eu trazia tanto disco para o Marquinhos MS e para o Renato que cheguei a ser parado na alfândega; tive que falar que eu é que era DJ!” Quando o clube abriu, a decoração era cor de palha, clarinha. No segundo ano o artista plástico Paulo Von Poser pinta tudo, fazendo o famoso corredor colorido. O funcionamento é de terça a sábado, começa às 11 da noite e vai até umas 8 ou 9 da manhã. Toda quinta-feira tem festa e toda festa tem nome, convite e decoração específicos, com muitos detalhes e produção. Comprados na rua Vinte e Cinco de Março, os brindes também variam: vasilhinhos de plástico, bonequinhas e os famosos anéis-apito. Para chegar à pista é necessário descer as escadas e atravessar todo o clube. Com janelas de vidro em forma de escotilha – as amebas –, por onde se vê seu interior, a pista lembra a forma de um aquário, separada por uma porta dupla, tipo *saloon*. Junto a ela, do lado de dentro, há uma bancada conhecida como ‘parede’. Uma vez, de lá de cima

da parede, desceram quatro garotos, como se coreografados, dançando *step* ao som de *Get off* do Prince. Subir e dançar na parede é considerado um sinal de estar 'bem lóco' (grifo do texto, PALOMINO, 1999, p. 20).

Nessa citação, Palomino deixa claro que a grande diversidade de estilos de roupas, de pensamentos e, sobretudo, de orientações sexuais eram explícitos pelo seu grande poder de aglutinação de pluralidades de estilos de vida bastante presente no contexto urbano. O ano em que Palomino se refere é o de 1991, o qual foi, para ela, o começo de uma década que também foi o momento do grande consumo de drogas sintéticas, como a cocaína, o *ecstasy* e LCD, bastantes presentes na cultura noturna dos jovens desse contexto musical. Os DJs, responsáveis por trazer essa nova experiência sonora – já bastante visualizada e consumida nos Estados Unidos e parte da Europa –, foram Mauro Borges e Renato Lopes.

Seguindo esta perspectiva de pluralidade de uma cultura urbana, Fortaleza também vai começando a construir estabelecimentos com uma compreensão de lazer e vida noturna, mesmo que de forma tosca, inicial e independente. Foram surgindo, então, inúmeros clubes especializados em música eletrônica, onde a cultura *club* estava dominando esse contexto estético. Algumas boates como: *On The Rock, Joy, Rainbown, Eden, Vila Paris, Domínio Público* etc.; todas entre os meados dos anos 1990 e 2000 e que já não existem mais. Mas em 1997 surgiu um novo estilo de boate – “superclubes” – que seria uma das poucas boates que até hoje está a todo vapor: o *Mucuripe Club*.

Este novo estilo de boate, onde o investimento na estrutura física era o que chamava mais atenção naquele momento, o público presenciou uma nova fase em que a cena local sofria: se afastando dos clubes pequenos e sem planejamento, para uma casa planejada e o conforto de um público de maior número. Nesse momento o *Mucuripe Club* concebia sua estrutura para vários estilos: da MPB e do Forró, até chegar à música eletrônica de maior número, logo, *mainstream*³⁹.

Entretanto, como forma de se contrapor ao estilo pomposo e dos “superclubes” e ao som radiofônico, o projeto “*Undergroove*”, encabeçado por Rodrigo Lobbão, Fil, Arlequim, David Veiga, Arnald-B e Sickboy foi nascendo desse

³⁹ O termo *mainstream* inclui tudo que diz respeito à cultura popular e é disseminado principalmente pelos meios de comunicação em massa. Muitas vezes é também usado como termo pejorativo para algo que “está na moda”.

coletivo de DJs. Esse projeto iniciou-se no final dos anos de 1990, em Fortaleza, e tinha o interesse em construir um novo público para a cidade. Na ocasião, o som eletrônico predominante nas rádios era formado por música tradicional. Trazer um novo tipo de som e construir um novo público – bem mais delimitado numericamente – era a grande intenção desse coletivo naquele momento.

Trazendo para o contexto atual, o *Undergroove*, hoje, está desativado, mas deixou marcas que serão trabalhadas posteriormente de como construir um público que aprecie um estilo musical menos comercial, utilizando-se das festas para publicar um novo estilo musical e, conseqüentemente, um novo público. Nesse momento, nasce o que se chama dentro da cena como “festa conceito”, ou seja, segundo Nunes (2010), são festas que delimitam um determinado público bastante singular como seu foco musical.

Estou aqui expondo atividades representativas desse momento específico e, por fim, construir um cenário eletrônico local para poder situar o leitor. Essa foi uma das explicações que tive acesso à história eletrônica cearense, ou melhor, mostrar as suas conseqüências de suma importância para compreender a cena local.

Paralelamente a esses movimentos da cultura urbana dentro da cidade, nascia também a prática das festas *raves* no estado do Ceará, em que muitos dos DJs que frequentavam e trabalhavam nas boates da cidade de Fortaleza também atuavam tocando em festas e festivais de música eletrônica a céu aberto – *open air* – em que aconteciam ou dentro da cidade ou em locais distantes da cidade, como em praias, chácaras, sítios e mansões.

Esta atividade já tinha outra compreensão de música, pois a ideia nesses espaços era de “esquecer-se dos problemas da cidade” e da vida urbana, como revela um dos entrevistados de Jefferson Veras Nunes (2010) sobre as *raves* locais⁴⁰. O campo da música eletrônica ficou bastante marcado no contexto musical

⁴⁰ As *raves* estão no outro lado dessa relação com a metrópole, ou melhor, elas – as *raves* – tentam negar o cotidiano metropolitano e corrido das grandes cidades. Isso se dá de forma tão expressiva que, na sua maioria, acontecem fora e distante dos grandes centros urbanos (geralmente em praias, sítios ou em chácaras em municípios vizinhos) (NUNES, 2010). Essa tentativa de sair da rotina, indo a festas bastante distantes do seu local de moradia, faz com que haja a possibilidade de chegar a outro mundo, com a utilização de diversos instrumentos sintéticos ou não – drogas sintéticas, ou drogas não-sintéticas, texturas musicais que auxiliem aos outros elementos de transe e transcendência para outro plano. No entanto, também podemos dizer que apesar da *rave* negar o urbano, ela se utiliza de elementos oriundos das relações com a metrópole, como, por exemplo, o

de Fortaleza, pois possibilitou uma massificação dessa prática cultural e musical ainda desconhecida na cidade, trazendo para si mais adeptos e conseqüentemente mais DJs, que especializaram seu repertório para uma música eletrônica mais transcendente.

Com o passar dos anos foram surgindo festivais de música eletrônica que congregavam inúmeros gêneros diferentes, possibilitando a oportunidade do primeiro contato para aqueles que ainda estavam descobrindo tal estilo musical. Temos como exemplo o Ceará *Music* como um dos grandes festivais de música, incluindo a música eletrônica, como afirma Jackson Araújo Júnior (2007).

2 NA NOITE

One more time
We're gonna celebrate
Oh yeah, all right
Don't stop the dancing
(One More Time – Daft Punk, 2000)

São cinco horas da manhã e não consegui dormir, pensando em como poderei narrar as experiências sensoriais dentro de um contexto em que se é levado a sentir. Estou começando a me arrumar para sair em uma sexta-feira interessante: não irei sair simplesmente para um divertimento a um olhar rasteiro da noite. Hoje, estou saindo mais uma vez para pesquisar ou, melhor, colher dados preciosos para minha pesquisa em *locus*.

Ainda estou em casa, ligando para os amigos a fim de marcar nosso encontro para a *L4 UP Club*, localizada no Shopping Aldeota, no bairro com o mesmo nome. Esta é considerada uma das localidades mais caras de Fortaleza, por haver alta concentração de escritórios e grandes torres comerciais. Agora, são 19h51min no relógio de parede do meu quarto. Esse é ponto onde se localiza o meu principal distanciamento com o campo de pesquisa, porque muitos dos DJs que conversei moravam em bairros perto das boates, que por sua vez estavam inseridos em bairros de classes média e alta de Fortaleza. Entretanto, eu, pesquisador, que moro no Bonsucesso, um bairro periférico da cidade, localizado na região oeste da cidade, estou distante de muitos dos bairros onde a música eletrônica age e permeia na cidade.

Assim, visualizo no meu campo de pesquisa um tipo de consumo distante do meu, mostrando-se em bebidas, saídas nos finais de semana, em roupas, acessórios, tecnologias e até do próprio deslocamento entre minha casa e o meu campo de estudo. Por morar em um bairro distante do litoral, tenho que me deslocar completamente para o campo de pesquisa, o que se torna algo difícil de ser feito, já que nem sempre disponho de transporte próprio, como carro particular, para construir o caminho de volta para casa. Em muitas das vezes, tenho que sair de casa mais cedo para utilizar o transporte público, tomando os últimos ônibus da noite para me deslocar a tais bairros.

Estes, portanto, são características de um contexto social e econômico que me distancia de tal. Por mais que eu esteja inserido duplamente na música eletrônica local, dos quais me desloco física e economicamente do meu local de conforto e origem.

Minha iniciativa de estar nessa festa é bastante motivadora, pois há certo tempo que não saía para o meu campo de pesquisa. No diário de campo, escrevi:

Hoje estou motivado, não só pela minha saudade do meu campo, mas por sentir uma grande energia em andar nessa cidade, para ver mais uma vez a noite de Fortaleza com outros olhares. Creio que foi minha ida recentemente a São Paulo que fez me motivar e dar mais energia ao que escrevo e ao que estudo. Confesso que as noites da capital de São Paulo me fizeram pensar bastante, não apenas sobre sua quantidade numérica de locais para se conhecer, mas também sobre o seu conteúdo, a sua diferença em relação à Fortaleza. Diferença no sentir plural, do até então desconhecido. Lembro nesse instante de uma das falas do DJ Fil em relação às noites da capital de São Paulo, especificamente em um *club* chamado *D-EDGE*, localizado no bairro da Barra Funda (Diário de Campo, p.1).

Para a minha locomoção, utilizei o transporte público, pois não tinha nenhuma forma de carona com os meus amigos que iriam para festa. Combinei com um amigo de irmos juntos de ônibus até ao local. Chegamos ao Shopping Aldeota por volta de meia noite para entrar mais cedo e começar a me ambientar à casa, bem como conhecer os vários espaços e em ver a chegada do público.

Os nossos nomes já estavam na lista VIP da produtora do evento, a *Feeling Lab*, tendo sido colocados através de um dos DJs que iam tocar naquele dia. Solicitação feita alguns dias anteriores ao evento via internet.

Chegamos nessa hora pelo fato de que havia um horário limite para a entrada na festa com os nomes na lista *VIP* que daria desconto na entrada (R\$ 10,00 para homens e entrada “*free*”, gratuita, para as mulheres que chegassem até a meia noite e meia). Pegamos o elevador no térreo em direção ao andar, que propositalmente era o nome do *club*, L4. Quando chegamos ao andar referido, vimos que o *shopping* estava totalmente fechado, funcionando somente o espaço da boate, que já estava movimentado. Na porta, havia um balcão de recepção, no qual mostramos nossos documentos de identidade para conferir com o nome na lista da produtora, em seguida houve a entrega do cartão de consumação para que pudessemos entrar. Quando chegamos, havia duas pessoas sendo atendidas na

recepção, as quais também passaram pelo mesmo processo. Fomos atendidos e logo fomos convidados a entrar no *club*, onde tanto as duas atendentes que estavam no balcão quando os seguranças foram bastante polidos em nos direcionar à porta, que ficava do lado direito do balcão.

Muitas das conversas que tive com o Fil estavam no campo da conversa informal, sem uso de gravadores e bloco de anotações. Em vários momentos, o convidei para reservar um dia de entrevista, com a iniciativa de conhecer informações mais precisas sobre o seu campo de trabalho/atuação e sobre sua visão da música eletrônica. Porém, em muitos dos convites, não foi possível concretizar alguma entrevista mais “formalizada”, se justificando pela sua falta de tempo disponível para o diálogo e uma entrevista pré-agendada.

Assim, o discurso do meu interlocutor (Fil) era bastante inflamando quanto ao viés “conceitual” em que o lugar é concebido com a ideia de *club* “moderninho” (EUGENIO; LEMOS, 2007). Quanto ao “moderninho”, estou falando da concretização da cultural urbana vista de suas expressões mais visíveis, como a arquitetura, a decoração do espaço e também do vestuário em que os sujeitos estão utilizando. Nesse sentido, há uma visualização de traços relacionados a desenhos e *designers* contemporâneos da ideia “*clean*”⁴¹.

Torna-se interessante perceber na organização interna, na limpeza e na percepção do espaço como um todo, dando um ar de “*minimal-asséptico-futurista*”, ou seja, uma decoração concebida de forma específica para esses lugares. Um espaço de intensos estímulos ao consumo de músicas, bebidas, “drogas” (das substâncias mais “naturais” como a maconha, a substâncias trabalhadas industrialmente, como cocaína, *LSD*, *ecstasy*, lança-perfume, entre outras), decoração, iluminação e sistema de som. Tais *clubs* utilizam-se bastante das tecnologias relacionadas à ambientação desses espaços, como, por exemplo, o sistema de som que é construído conforme o desenho arquitetônico da casa para tornar o mais harmônico possível, o acesso à internet sem fio para seus clientes se conectarem às redes sociais, como também a instalação de um sistema de

⁴¹ Palavra em inglês para designar a ideia de limpeza. Essa ideia tem incorporada na área da Arquitetura, no que diz respeito ao desenho da pista, bem como a cabine do DJ, passando pelos banheiros e bares, até chegar à parte externo. Mesmo não estando nessa área de conhecimento específica, arrisco-me a dizer que é uma parte do conceito funcionalista em que pretende deixar com menos traço possíveis, e deixando o que se entende como essencial a ser usando pelos seus frequentadores.

iluminação sincronizada com as batidas da música eletrônica quando tocadas pelos DJs dos mais diversos países. Nesse último ponto, o *D-EDGE Club* se destaca por ser um dos primeiros a possuir tais características tecnológicas. O seu sistema de som foi construído para proporcionar a sensação de profundidade e clareza às frequências sonoras das faixas executadas⁴².

Assim, estive na *L4 Club* identificando as formas de construção de identidade diante de um contexto musical eletrônico *underground*. Como as tecnologias influenciam o som que chega aos ouvidos do público e como é a relação que o DJ usa para a construção de sua identidade naquele momento específico. Será que ele se utiliza das tecnologias disponíveis naquele momento para fazer sua autoexpressão?

Percebi que os sujeitos que estavam na pista de dança tinham a habilidade de manipular copos e garrafas *long neck*, já que muitos deles estavam bebendo somente cerveja, outros degustando *vodka* importada ou nacional, misturando com energéticos e gelo. Essa mistura também é válida para *uísque*. As bebidas são pedidas no balcão do bar e registradas no cartão eletrônico de consumo da casa. Este é de extrema importância para todos que estão lá dentro, pois só com ele as bebidas podem ser adquiridas. Na hora da saída, é calculado o montante para que o cliente possa pagar pelo que foi consumido a noite toda⁴³.

Também percebi que a *L4 Up Club* estava inserida em um bairro de classe alta (Aldeota) de Fortaleza e também por estar dentro de um shopping que não seria muito arriscado dizer que muito dos seus frequentadores moravam neste mesmo bairro ou moravam em bairros próximos, como me revelaram algumas das conversas informais que tive com alguns frequentadores da casa naquela noite no fumódromo.

⁴² E confesso: logo que conheci o *D-EDGE*, aguicei meus olhares sobre a Música Eletrônica, pois estava em um novo espaço, distinto do que eu estava acostumado a entender como cultura eletrônica.

⁴³ Em algumas boates e *clubs* de Fortaleza, utilizam-se mecanismos de consumo além do cartão eletrônico pessoal. Em vários locais, usa-se a comanda, que geralmente é um cartão de papel um pouco mais duro e maior do que um cartão de crédito, onde constam todas as bebidas da casa, que são marcadas pelos *barmen* com uma caneta conforme são pedidas e que, posteriormente, na hora da saída, apresenta-se a comanda para a soma de tudo que foi consumido. Já em outras boates, utiliza-se a forma mais tradicional de controle de consumo, ou seja, a compra e pagamento de fichas de bebidas no decorrer da noite direto no caixa.

Figure 4: flyer do evento. Na foto DJ Renato Cohen (SP).



Fonte: facebook.com/feelingclub

O flyer da festa foi divulgado pelo perfil no *Facebook* da produtora do evento, a *Feeling Lab*, e trazia todas as informações básicas para a localização musical e física do evento. Percebe-se que, em destaque, aparece a foto do artista principal da noite, Renato Cohen de São Paulo. As demais atrações estão logo abaixo da foto como forma de anexar proximidade de repertório com o DJ de São Paulo. A estética do material gráfico tem a pretensão de ser extremamente minimalista, com poucas cores vibrantes, trazendo a ideia de leveza, sem se esquecer do seu caráter funcional. Ao lado direito do material, há os símbolos da casa *L4 UP Club* e da produtora responsável pela organização de tal festa nesse dia em especial, a *Feeling Lab*.

Este flyer foi divulgado em na página oficial da produtora no Facebook, que é a grande ferramenta publicitária para a divulgação da essência do evento em si, bem como das informações mais objetivas, como o endereço e o valor da entrada.

Entramos. Quem estava tocando era o DJ local Rodrigo Lobbão, fazendo o *warm-up*⁴⁴, ou seja, ele foi o primeiro a começar a tocar, responsável por movimentar os primeiros clientes da casa. Rodrigo Lobbão atua no Ceará há mais

⁴⁴ Chamado de “esquenta” entre os DJs da cena. O primeiro DJ a tocar é responsável por ditar o ritmo da pista durante todo o evento. Segundo O DJ Camilo Rocha, em um dos seus artigos publicados no portal *Electro Mag* na internet, esse momento é a oportunidade de “tocar e testar faixas diferentes, descobrir novas sonoridades, ampliar sua pesquisa musical, treinar a construção de um set - habilidade que é útil para qualquer hora na cabine.” (ELETRO MAG, 24 de novembro de 2011). Disponível em: <<http://www.portalelectromag.com.br/magazine/colunas.php?view=12>>. Acesso em: 03 dez. 2012.

de 15 anos, tocando em várias festas, com diversas temáticas e sendo um dos membros mais atuantes do até então extinto coletivo *Undergroove*. Através da proximidade com outros DJs da capital cearense, Lobbão ajudou a construir as práticas das festas de Música Eletrônica em Fortaleza, inclusive sendo bastante conhecido na chamada cena *rave* do estado. Atualmente, ele trabalha como bancário e, nos finais de semana, é residente do *Órbita Bar*, além de tocar em diversas festas *underground* em conjunto com Fil.

Neste momento, cabe aqui fazer uma articulação com outro DJ que entrevistei, convidando o Rodrigo Lobbão para ceder uma entrevista e descrever um pouco sobre a sua visão da cena local. Lobbão nasceu em Brasília, onde teve seus primeiros contatos com a música e com a atividade de DJ. Mudou-se para Fortaleza com sua família em 1995 para começar profissionalmente como DJ tocando em boates e casas noturnas da cidade. Logo,

(...) me mudo para Fortaleza com a família, e começo minha vida profissional tocando em uma boate chamada Degraus, logo depois na Rainbow, onde experimentava e misturava dance music mainstream e underground, sem uma linha específica, mas que ia do House ao Techno. Em 2000 vem o *Undergroove*, e a coisa engrena como muitos já sabem. (Entrevista DJ Rodrigo Lobbão, 2013.p.1).

Assim, contou-me um pouco sobre a história da cena local e como construiu sua trajetória artística e iniciou seus contatos e diálogos com outros tantos nos âmbitos local e nacional. Essa festa foi um demonstrativo de como ainda há uma intensa movimentação entre os DJs *underground*, havendo um diálogo com outras gerações.

Voltando à descrição, já passava da meia noite e a casa ainda não estava cheia. Havia, na verdade, mais pessoas próximas ao bar que ficava ao lado da entrada. Na visão de quem entrava, a cabine ficava em frente. Quando entrei, encontrei amigos e conhecidos da noite, cumprimentando com abraços e apertos de mão. Em seguida, fotografei os espaços: a pista, o bar e o terraço, que por sinal tinha uma bela vista para a Praça Portugal e dos prédios ao redor.

Encontramos com o DJ Marcelinho, residente da boate e amigo do meu amigo que estava ao meu lado. Ele foi muito atencioso na nossa recepção, não hesitando em nos mostrar mais detalhes do espaço, inclusive os camarotes que ficavam no primeiro andar. Lá, especificamente, havia vários sofás, com um bar na

parede lateral esquerda e algumas janelas para o lado de fora do *shopping*. *Marcelinho* era DJ residente⁴⁵ aos sábados na *L4*, mas estava naquele dia trabalhando na parte de iluminação e som da casa. Por conta disso ele era autorizado a transitar em todos os espaços, inclusive entre os camarotes exclusivos para os poucos que estavam na parte superior. Naquele dia, mesmo com sua habilidade como DJ, ele estava utilizando de outras habilidades para trabalhar nesse ambiente, já que estava responsável pelo funcionamento de aspectos técnicos da casa. Isso mostra o quanto ele precisa de habilidades além da mixagem e discotecagem, para que consiga exercer várias funções profissionais em um mesmo ambiente de trabalho.

Quando chegamos ao terraço, que também funcionava como área dos fumantes, observamos que o espaço era aberto e com uma bela vista da Praça Portugal, que já estava decorada com uma belíssima árvore de Natal por conta dos festejos de fim de ano. Permanecemos contemplando aquele espaço, onde havia várias pessoas sentadas e em pé, conversando e fumando, algumas com garrafas de cerveja *long neck* de *Heineken*, *Skol beats*, *Stella Artois* e *Budweiser*, e outros com copos de *drinks*. Havia no mesmo espaço taças de *champagne* que eram constantemente reabastecidas no bar dentro do *club*. Coincidentemente, encontrei um dos meus interlocutores desta pesquisa, *DJ Márcio Motor*. Nós não tínhamos combinado de nos encontrarmos na festa, pois fazia certo tempo que não conversávamos pessoalmente. Ficamos conversando no fumódromo/terraço por algumas horas, junto com outros amigos ao nosso redor.

Depois de tantas conversas informais, já passava das 02h00min da manhã, ora conversando no fumódromo, ora observando dentro da pista o progresso do som e a movimentação do público. O som, particularmente, se deu gradativamente pela forma como o DJ constrói seu *set*, constituindo sons mais intensos que levava o público a um gradativo acréscimo de elementos musicais e do aumento da velocidade das músicas. Tais gradações podem ser entendidas como sons mais leves, com poucos elementos musicais, como, por exemplo, o *Deep House* e se estendendo ao *Tech House*, ouvindo sutilmente ao acréscimo de

⁴⁵ A “residência” refere-se ao contrato em que o DJ faz com alguma boate ou festa, no qual descreve as condições de trabalho, o horário, datas de trabalho e valor do cachê de cada apresentação já agendado. Muitas das vezes, a residência tem como intuito de construir uma rotina de trabalho, onde passará a ser o DJ representante da boate ou do *club*.

batidas, timbre e o aumento do BPM – batidas por minuto. Esse aumento, na visão dele, não seria perceptível ao público, pois o público já estaria se movendo pela intensidade do som e dos movimentos da dança.

Seguindo o *line-up* (lista dos DJs), estavam Rodrigo Lobbão, Fil e Renato Cohen. Seguindo a linha de pensamento dos meus interlocutores, Cohen é visto como um DJ que possui uma imensa carga de conhecimento acumulada em toda sua trajetória de vida em São Paulo. Ele detém um acúmulo de experiências na sua vida noturna, visto como sujeitos que produzem arte, música eletrônica dita como “referência”. Logo que sai do fumódromo (tendo em vista que meu amigo que me acompanhava resolveu andar pelo *club* sozinho) fui em direção à pista, perto da cabine, como intuito de observar o DJ e o público que dançava ao meu redor. Luzes piscando, projeções na parede atrás do DJ, a música não saía das 125 batidas por minuto.

Logo, estamos diante de uma festa de música eletrônica que está fora da faixa privilegiada⁴⁶ em termos de velocidade das músicas, que recairá na quantidade de pessoas em que frequentam e ouvem tais estilos. Festas de BPMs mais baixos, variando entre 120 a 126, estaria em uma faixa de público diferenciada por ser intelectualizada, ou seja, estes sujeitos possuem experiências sonoras bastante diversificadas, tendo como referência outros países aonde a música eletrônica é mais presente em relação ao Brasil que está restrito ao âmbito privado.

Nesse momento o evento estava prestes a chegar ao ponto máximo, pois os sujeitos já estavam dançando intensamente. Percebi que estava entrando nesse momento, pelo fato de que havia uma quantidade bem maior de pessoas na pista e menos pessoas no fumódromo conversando. O bar da casa estava com uma grande movimentação, com amontoados de pessoas no balcão, esticando seus braços e mostrando o seu cartão de consumação para chamar a atenção dos *barmen* que

⁴⁶ De acordo com Pedro Peixoto Ferreira (2006), que faz uma ligação entre a música eletrônica e rituais Xamânicos, existe uma explicação no quesito da velocidade da música e os movimentos da dança do público em questão. Segundo essa linha, existem velocidades “privilegiadas” para fazer uma pista dançar. Ou seja, podemos imaginar que os sons considerados pouco dançantes e muito dançantes variam entre 120 e 150 BPM respectivamente. No caso da festa fortalezense, haveria uma quantidade maior de festas relacionadas às músicas de alto BPM (de 130 a 150), em que a quantidade de pessoas ouvintes dessa faixa, estaria sendo considerada maioria pelos DJs que tocariam uma faixa de velocidade entre 120 a 129. Logo, diante do contexto em questão, a festa da L4, datada do dia 30 de novembro de 2012, estaria enquadrada em uma festa de baixo BPM, tendo consequentemente um público fora das faixas privilegiadas da música eletrônicas em termos de velocidade.

andava rapidamente entre o balcão e as geladeiras de bebidas. O movimento no bar era intenso, o fluxo de pessoas transitando entre os ambientes aumentava cada vez mais, os camarotes estavam cheios, vendo da minha perspectiva de quem estava embaixo, na pista.

Andando entre os ambientes como forma de tentar abarcar os fluxos das pessoas que andavam, mas ao mesmo tempo dançavam. Eu passava entre elas, desviando dos copos e das mesas, construindo caminhos possíveis de se movimentar sem atrapalhar ou empurrar o outro que estavam ao meu lado. Entre os grupos de amigos, desviando das mesas com baldes com gelo e energético, acompanhados de *vodka* ou *whisky* nacionais e importados. Desviava de algumas mesas que encostava ao meu lado e que estavam vazias, mas especialmente entre uma ou duas no máximo, havendo outras somente com *champagnes* e taças para consumir a bebida. Percebi que em volta das mesas formavam-se grupos de pessoas e amigos, cada um com um copo ou uma taça na mão. Aqueles que estavam com as mãos livres, apoiavam seus copos nessas mesas esguias, projetadas para esse propósito.

Passando entre pessoas, grupos de amigos, mesas e algumas poucas cadeiras altas, pude entender que a pista poderia ser um espaço de inúmeras atividades, além da dança. Muitos deles estavam dançando, outros estavam conversando, como também havia algumas poucas pessoas paradas no meio da pista utilizando seus celulares, acessando as redes sociais, fotografando ou gravando vídeos da apresentação do DJ naquele instante. Tentar enxergar tais cenas não foi um trabalho dos mais fáceis, mesmo diante de um contexto de lazer e diversão, fica difícil compreender aquele cenário com luzes piscando e se movimentado a todo o momento. Os *movings* – canhões de luz que se movimentam no seu próprio eixo – que se movimentavam a todo instante no teto da boate, sendo potencializados também pelos *Strobos* – canhões que lançam feixes de luz similares aos do flash de câmera fotográfica – mostrando a todo o momento uma cena diferente a cada segundo os movimentos e olhares de cada sujeito dançante ou não na pista.

Os sujeitos dançavam ao ritmo das batidas, tocando um estilo apresentado, pelos próprios DJs, como profundo, o chamado *Deep House*. Sob a perspectiva definida por Erika Palomino (1999), o *Deep House* seria um som mais

‘profundo’. Sua velocidade é umas das mais baixas da música eletrônica, variando entre 120 a 125 batidas por minuto. É marcada também por ser um dos estilos que possui mais claramente influências do Disco Music, além de traços do Jazz e Blues.

Visualizava o público dançando empolgado, dando atenção ao DJ que improvisava na sua cabine que ficava um pouco mais acima do nível da pista. Nesse momento era a troca dos DJs, saindo o Fil para a entrada do Cohen, sem deixar o som parar em nenhum momento. O fato de não haver pausa no som na hora da troca parece ser uma atividade bastante importante nesse momento, pois caso contrário, tal interrupção causaria um quebra total do ritmo da pista. Logo, existindo a obrigação de não haver ‘brecha’ para qualquer pessoa parar de dançar.

Fazendo algumas considerações sobre os estilos que estavam sendo ouvidos e sentidos pelo público naquele momento, havia uma mistura bastante “sutil” de elementos musicais da *Disco Music*. Estes elementos eram ouvidos em momentos que havia instrumentos de percussão dentro da composição de base eletrônica do *Deep* e da presença de vocais femininos, complementando tais sons. Especificamente falando, Renato Cohen possuía em seus *sets* todos esses traços musicais citados que, aliás, eram o seu diferencial entre os demais naquela noite.

As pessoas estavam diante do DJ nesse momento. Muitas delas conheciam e acompanhavam o trabalho do Cohen. Esses sujeitos que se localizavam sempre perto da cabine e observando o trabalho dele eram sujeitos que conheciam todo o contexto da música eletrônica de Fortaleza, bem como conheciam também o contexto de festas de música eletrônica do sudeste, especificamente de São Paulo. Tais sujeitos eram DJs ou “apreciadores” da *e-music*⁴⁷ nacional. Tive a oportunidade conhecê-los informalmente em outras festas, onde conversamos bastante sobre suas experiências dentro e fora do país.

Pelo que pude perceber, são indivíduos das classes altas de Fortaleza, que desfrutam da oportunidade de viajar pelo Brasil e pelo exterior, apreciando as cenas eletrônicas de alguns lugares do mundo. Conhecendo *clubs*, boates e outras festas nos mais diversos países da Europa e dos Estados Unidos. São indivíduos dotados de uma carga de conhecimento bastante aprofundada de *e-music*, entendedores da história dela, como também conhecedores das casas noturnas nos

⁴⁷ Abreviação para *Eletronic Music* em inglês. Traduzindo para o português seria Música Eletrônica. Esse termo é bastante utilizado pelos DJs de maior trajetória na carreira.

países que visitavam. Assim, estes eram apreciadores de uma música eletrônica dita como “alternativa”. Coloquei esse adjetivo, pois os próprios DJs não se consideraram como pertencentes a uma nomenclatura única e específica como *underground* e, tão logo, pude perceber que se utilizavam do termo “alternativo” como forma de diferenciarem da indústria fonográfica mundial.

De fato, estamos em um contexto mais específico, que tenta se distanciar dos grandes festivais de maior público, como, por exemplo, o *FW Eletronic* – que é um festival de música eletrônica de Fortaleza. Sua primeira edição aconteceu no *Mucuripe Club*, em 2005, em conjunto com o *Ceará Music*, outro grande festival musical local. O *FW* tem a iniciativa de reunir pessoas interessadas em música eletrônica, de diferentes estilos, mas com o foco em um som para o grande público, trazendo artistas conhecidos internacionalmente, logo, com uma perspectiva mais voltada para a massa.

Retomando a festa, os movimentos dos DJs eram mais introspectivos, no sentido de serem voltados para as técnicas de mixagem e o trabalho com as faixas que iriam serem tocadas. Sua atenção estava voltada para a mistura de sons que levaram o público a dançar ao som de linhas da *Disco* e com vocais femininos singulares. Logo, pude perceber que estava inserido em um contexto de festa, ou melhor, um contexto de música específica do *Deep House*, onde sua intenção nem sempre era sons de grande velocidade, mas sim um som voltado para os elementos da música eletrônica, como, por exemplo: a presença de vocais femininos e batidas que lembram a *Disco Music*, o *Funk* e a *Soul Music* norte-americana. Coincidentemente, são sons representantes do público negro, oriundos dos guetos de Chicago, Nova York, Berlim e outras tantas cidades dos Estados Unidos e da Europa.

Seguindo com as minhas incursões de campo, estava estrategicamente posicionado em um local que me possibilitava visualizar tanto os DJs quanto o público na pista. Pude observar a movimentação na cabine e a utilização de computadores, cabos e equipamentos específicos. Alguns tocavam com os equipamentos do próprio *club*, agregando outros dispositivos de uso particular – que eram instalados antes de iniciar a sua apresentação, sempre trinta minutos antes.

Os equipamentos que observei naquele momento eram: um par de *CDJs*⁴⁸ 1000 da *Pioneer*, um *Mixer*⁴⁹ *DJM 800* da *Pioneer*, um par de Toca-Discos *Technics SL-1210 MK2* e em alguns momentos um *MacBook Pro*. Para deixar mais claro na foto abaixo o uso dos equipamentos feito por um de meus interlocutores que estava presente naquela noite.

Figure 5: DJ Fil tocando com toca-discos em conjunto com seu computador pessoal. Na foto, podemos ver os equipamentos utilizados na festa.



Fonte: Light Panic (2012)

Assim, pude perceber que há uma constante alternância dos DJs com relação aos equipamentos musicais que havia na cabine, e boa parte deles eram do *club*, mas a presença do *notebooks* pessoais da marca *Apple* era o que mais chamava a atenção por serem de um alto valor individual. Nesse momento é interessante ver a forte presença desses computadores, pois são muito presentes no mundo musical por serem aparelhos de alto desempenho. Na imagem acima, podemos perceber que todos os equipamentos são de uso comum de qualquer

⁴⁸ É o CD player favorito de todos os DJs e geralmente é usado em par. Ou seja, enquanto uma está tocando, o próximo CDJ já está sendo preparado com a próxima faixa, sem deixar a música parar. Tais equipamentos são capazes de reproduzir de mídia para executar as músicas, que podem ser inseridas nesses dispositivos em CDs, DVDs ou *pen drives*. É o equipamento mais comum entre todos os formatos existentes nos *clubs* e boates de todo mundo.

⁴⁹ É o aparelho onde se constrói a junção de duas músicas harmonicamente, sem haver grandes diferenças de batidas e volume. Este funciona em conjunto com os CDJs e é com ele que podemos fazer uma espécie de equalização de cada música. Visualmente falando, é o equipamento que há uma quantidade maior de botões, através dos quais são trabalhadas as frequências, bem como o nivelamento de cada faixa antes de ser executada.

artista que estaria tocando naquela noite, exercendo um compartilhamento de tecnologias comuns.

Os *notebooks*, em especial, são individuais nesse momento; por serem práticos e compactos, eles possuem todo o repertório nos discos rígidos deles. Nesse momento, percebi que existia uma conexão entre as tecnologias musicais com a produção em termos da criatividade, e se notarmos na imagem acima, percebe-se que há uma aproximação bastante grande entre tecnologias relativamente antigas, ou seja, ao mesmo tempo em que Fil usa o vinil como formato de mídia analógica, ele também se utiliza de seu computador pessoal para armazenar e executar seu repertório da produção musical em seu *Macbook*⁵⁰, construindo uma ligação por intermédio de outras tecnologias.

Isso, portanto, me chamou bastante atenção, já que é possível graças à tecnologia de equipamentos musicais específicos para DJs chamado “*timecode*”, desenvolvida em meados de 2001, com o intuito de criar uma ligação entre aqueles equipamentos considerados pela indústria musical como “velhos”, com as novas tecnologias digitais. Esta ligação pode ser entendida como *softwares* de conexão, que permite manipular fisicamente a reprodução de arquivos de áudio digital⁵¹ em um computador utilizando toca-discos como uma interconexão, usando, assim, as mãos sobre o controle e a sensação de tocar com vinil. É interessante pensar que essa tecnologia permitiria o uso de uma determinada música não disponível

⁵⁰ Esse *notebook* pertence à empresa *Apple* de tecnologias pessoais, que também é responsável por produzir famoso o *Iphone*. Este modelo de computador pessoal é, de fato, bastante visto na apresentação dos DJs, pelo fato de serem máquinas que possuem um alto desempenho em seu sistema operacional, como também em suas peças. Por se tratar de uma máquina de alta performance, seu valor no mercado é bastante elevado em comparação a outros computadores de linhas mais populares, como *notebooks* da *Microsoft*. Interessante visualizar que a preferência por tais produtos se torna muito mais do que uma escolha estética. Pelo contrário, a escolha passa pela relação que o DJ constrói com a máquina a partir de sua utilização na socialização com aparelhagem de uma plataforma de multimídia no seu cotidiano como sujeito.

⁵¹ Quando estamos falando em música digital, podemos entender que o arquivo possui vários formatos, ou seja, várias configurações de gravação, qualidade e tamanho em *megabit* diferenciados. O WAV é o formato original de qualquer música que é produzida em estúdio ou em software de produção musical, por manter uma qualidade real ao gravado. Entretanto, com o surgimento do MP3, produzindo pela Sony em 1997, seu formato ficou popularizado por fazer uma compressão no arquivo que perderia sonoridades que eram imperceptíveis ao sistema auditivo humano. Ele foi popularizado com o auxílio da rede mundial de computadores, podendo os arquivos serem transferidos com maior facilidade pela *internet* de banda larga. Entretanto, esse formato perde qualidade quando reproduzido em grandes sistemas de som, como o de uma festa ou boate, por exemplo. Entre os DJs, os formatos MP3 e WAV são utilizados com mais facilidade, pois um possui um tamanho menor e que acaba perdendo qualidade em relação ao WAV, que ao contrário do popular MP3, ocupar um espaço muito maior em *megabit*, porém sem perder a qualidade de gravação.

originalmente no formato analógico, mas apenas no digital, e que a partir do “*timecode*” o DJ poderia, assim, executá-la e manipulá-la em formato de vinil.

Um site de uma escola de formação de DJs e produtores de música eletrônica, a *DJ Ban*, de grande referência no quesito das tecnologias musicais, revela mais detalhes de como funciona essa tecnologia que mistura o analógico com o digital. Segundo o *site* da escola, a tecnologia do “*timecode*” seria, portanto como:

[...] o arquivo da música, assim como efeitos e demais recursos do software, são controlados através de CDJs e toca-discos, quando utilizado com CD ou disco de vinil especial para *timecode*. Esses discos contêm um sinal de áudio contínuo, composto de uma única frequência. [...]. O sinal é analógico e para ser transmitido ao computador é preciso uma placa de áudio. Uma vez enviado ao computador, o sinal de áudio é decodificado pelo software, extraindo três tipos diferentes de informações: Velocidade de reprodução do disco, direção da reprodução (para frente ou para trás) e posição de reprodução no disco. (LUCCA, THIAGO, 2013)

Logo, pode-se perceber a presença da linguagem da Informática presente nas atividades dos DJs especificamente nesse evento. Assim, posso fazer uma breve análise da alta presença de códigos e conhecimentos específicos das áreas tecnológicas dentro da atividade, não só do equipamento utilizado pelo DJ Fil na *L4Up Club*, no dia 30 de novembro de 2012, mas também de quaisquer sujeitos que estejam em conexão com tais saberes. Esse processo de aprendizagem e incorporação de linguagens passa pela ideia da repetição dentro do campo de atuação do cotidiano.

Voltando a descrição do campo na *L4 UP Club*, Cohen já estava tocando quando percebi que ao redor da cabine, próximas do espaço do DJ, havia uma quantidade maior de pessoas aglomeradas, pois os olhares se voltavam para o artista de São Paulo. Agora, meu relógio no celular marca 03h00min da manhã de sábado. A pista incendeia de pessoas e movimenta os corpos, sincronizados com as batidas da música de *Renato Cohen*, fortemente influenciado pela *Disco Music* e também pelo punk – esta devido a sua experiência como baterista da banda *Disk-Putas* no início dos anos de 1990.

Figura 6: DJ Renato Cohen tocando na L4.



Fonte: Light Panic. (2012)

Assim, a música cadenciada mexia com os corpos que seguravam bebidas, acompanhadas de movimentos de expansão dos sentimentos como palmas e movimentos de cabelos no ar-condicionado que já não se sentia mais pelo intenso movimento de sujeitos naquele momento. O calor predominava. As luzes faziam seu papel de aprimorar os movimentos, em especial os *strobos* – canhões que lançam feixes de luz similares aos do flash de uma câmera fotográfica –, que lançavam inexoravelmente seus disparos, formando cenas distintas umas das outras, como um instante do tempo que parou enquanto durou o meio segundo de sua intensa luz acesa por toda a boate. A cada flash surgia uma cena que era paralisada por um curtíssimo período de tempo e que se desfazia da mesma forma como surgia, rapidamente, resurgindo quando acionada novamente pelo técnico de iluminação.

O DJ se movimentava para aplicar alguma técnica ao vivo e, ao mesmo tempo, ir até seu *case*⁵² de CDs para escolher a próxima música que iria tocar. Ele prepara seu repertório a partir do que sente da pista, como o público sente a música e como a plateia responde a esse estímulo, materializando-se em mais movimentos, levantando a mão que não está ocupada com a bebida ou com o celular. A

⁵² Bolsa de CDs ou de vinis que os DJs carregam com todo o seu repertório. Atualmente, com a chegada dos computadores pessoais a partir dos anos 2000, como os *notebooks* e o uso de equipamentos que aceitam entrada USB, o ato de carregar *cases* em malas ou bolsas de couro está cada vez mais difícil de ser visto, pois todo o seu repertório – independente da quantidade de músicas – estaria armazenado ou dentro do *notebook* ou em *pen drives* com milhares de músicas organizadas em pastas virtuais.

reciprocidade entre ele e o público é estabelecida e monitorada constantemente pelo próprio, pois é com esse canal de comunicação que se pode entender como aquele público recebe e entende seu som que está sendo construído naquele momento.

Logo, esse ciclo constante entre o estímulo do som, a percepção e a resposta do público cria uma comunicação direta e intensa naquele momento, sendo interrompida ou pelo fim do set ou pelo próprio encerramento da boate. O DJ se movimenta dentro da cabine entre os equipamentos, o case de CDs que ficava a sua direita e sua garrafa de água que ficava do lado esquerdo dos equipamentos. Nesses movimentos, havia instantes em que ele balançava a cabeça, acompanhando a batida da música nos seus fones de ouvido – utilizando-os ora sobre a cabeça ora sobre o pescoço, em cima dos ombros.

Os fones de ouvido para ele têm um caráter bastante importante para o seu trabalho, pois é com eles que se ouve previamente qual será a próxima música. Logo, com a pré-escuta, ele tem a possibilidade de equalizar o som da música seguinte com a atual para que, posteriormente, no momento certo, conectar as mesmas batidas com as equalizações já feitas. Esse trabalho de pré-escuta, equalização e sincronização das batidas duram um curto espaço de tempo – para os DJs mais experientes – na cabine com a caixa de retorno para auxiliá-los. Nesse momento, o DJ necessariamente estará com pelo menos um dos lados do fone devidamente acoplado a um dos ouvidos.

Já passava das 04h00min da manhã de sábado com o Renato ainda tocando, o público sente o peso do cansaço dos movimentos e do álcool consumido em formato de cerveja ou em bebidas quentes como *whisky* e *vodka* em copos de vidro transparente. Com o passar dos minutos a pista começa a se esvaziar, de forma sutil e decrescente, denunciada pela formação de uma fila única para o pagamento, no caixa, do valor consumido dentro de cada cartão dado a cada um na hora da entrada. Todos eles possuíam uma numeração exclusiva que distinguia cada cartão. Alguns deles, além dos números aleatórios em código de barra, havia um pequeno adesivo o qual discriminava quem tinha entrado como lista VIP ou simplesmente ingresso. O meu, nesse caso, estava com um adesivo que indica minha entrada gratuita (*free*), ou seja, tinha entrada liberada e só pagaria pelo que consumiria naquela noite.

Figura 7: Foto do cartão de consumação individual dado na hora da entrada.



Fonte: foto do autor (2012)

A fila do caixa aumentava e a pista começa a ter espaços vazios de pessoas preparando-se para se desconectarem daquele contexto, com as constantes idas ao banheiro ou para comprar água mineral para aliviar a possível embriaguês e aliviar o calor. Renato Cohen continuava a tocar, porém, com uma menor intensidade em relação ao começo, pois já se aproximava ao final da festa e do horário de funcionamento da casa. Já se podia perceber a diminuição de pessoas na casa, sendo contrastadas com a quantidade de garrafas e copos deixados de lado nas mesas altas e esguias juntamente com os baldes de água, pois o gelo já tinha derretido.

Havia também uma grande quantidade de garrafas vazias de cerveja em cima das mesas, como também uma quantidade grande de latas de energéticos vazias. Ao mesmo tempo, começava o processo de limpeza do chão da boate e das mesas, onde pessoas que trabalhavam no local recolhiam as garrafas e latas de bebidas espalhadas tanto nas mesas quanto no grande balcão do bar.

O peso da noite se mostrava mais forte entre nós, principalmente daqueles que sentiram intensamente aquela noite, dançando regados a muitas bebidas. Em mim, o peso da noite puxava minhas pálpebras para baixo, assim como o som chegava aos meus ouvidos com uma exaustão tamanha. Nesse momento, percebo que o DJ dava seus primeiros indícios que em breve o som iria acabar, e as poucas pessoas que ainda estava na pista se voltavam ao caixa para pagar seu cartão de consumação.

Eu, com minha garrafa de água na mão, para me hidratar e restabelecer as forças usadas durante toda a noite, caminhando para o fim, as luzes da boate já não se movimentam tanto como outrora. As lâmpadas coloridas são substituídas por refletores de luz branca, indicando que a boate irá encerrar seu expediente. O DJ encerra com sua última música, bem mais lenta, como forma de quebrar o ritmo de batidas cadenciadas e intensas da noite. Nesse momento, vejo os amigos e conhecidos que encontrei no começo da festa, alguns com indícios de embriaguez forte, outros nem tanto. Caminho em direção a estes para me despedir e dar um último abraço antes de ir para casa. Agradeço-os pela companhia que me deram durante toda a festa. Vou em direção ao DJ Renato Cohen, que já segurava seu case em uma das mãos, para agradecer pela sua bela apresentação, a qual proporcionou incríveis experiências sonoras, com seu repertório repleto de sons voltados para *Disco Music* dos anos de 1970 e 1980, com técnica bastante apurada. Dou-lhe um aperto de mão e um abraço como um gesto de gratidão de fazer parte de sua pista durante aquela noite. (Diário de Campo, p.7).

Logo em seguida caminhei em direção ao caixa, com uma fila um pouco extensa de pessoas. Pago meu cartão que não chegou a R\$40,00, entre águas, energéticos e uma cerveja consumidos durante toda a noite. Saindo da boate com meu amigo, caminhando em direção aos elevadores para descer ao térreo do shopping na Avenida Desembargador Moreira em plena 04h30min da manhã de sábado. Quando chego à calçada do shopping me dou conta que o ônibus que vai em direção a minha casa não passava naquela hora, então caminho em direção à Avenida Santos Dumont, a dois quarteirões do *shopping*.

O sol começava a dar sua intenção que iria raiar brevemente, no céu já não mais escuro. Na parada de ônibus, espero sentado junto com meu amigo a chegada da minha condução em direção a minha casa. Ainda com a garrafa de água na mão e o bloco de anotações na outra, tomo os últimos goles da água contida na garrafa e anoto detalhes desta narração da noite. Na Avenida Santos Dumont, alguns poucos carros e motos rasgam o silêncio do final da madrugada. Os pássaros das poucas árvores do bairro Aldeota começavam cantar e transmitir sons muito similares aos que eu tinha acabado de ouvir na boate dentro do shopping. Eram agudos com tempo, ritmo e melodias simples, porém executadas com exatidão. Nesse momento de espera quase solitária por uma condução para casa – em companhia do meu amigo e dos pássaros daquela manhã – surgiam timidamente os ônibus que levavam os trabalhadores para seus locais de labuta entre o Papicu e o Centro. Assim, esperava meu ônibus pacientemente num silêncio renovador, diante de uma noite inteira de sons elevadíssimos. Tão logo, um som

vindo ao longe anunciava a vinda da condução do meu amigo que pacientemente me acompanhava naquela aventura urbana. Despedi-me dele subindo para o ônibus vago. Logo em seguida era a minha vez da minha condução chegar e tomá-la em direção a minha casa.

Dentro do ônibus já não havia mais cadeiras para me acomodar e finalmente sentar e esperar a chegada em casa. Em pé, cansado, tentei me manter acordado e disposto a passar mais 40 minutos naquela posição ou até ter disponível uma cadeira. Não demorou muito – mas para alguém que ficou mais de cinco horas em pé, uma cadeira era quase como achar um copo com água gelada em um deserto quente e seco – para surgir um assento e sentar para descansar minhas pernas.

Sentei-me e pensei sobre aquela noite. Uma noite incrível de sensações e sentimentos que há muito tempo não os sentia, potencializados pela companhia de amigos que tanto admiro. Mesmo sentindo o peso das pernas e das pálpebras, acreditei que tudo aquilo era necessário ser sentido para poder ser dito em uma pesquisa que envolve intensamente o pesquisador, muito mais do que uma simples entrevista ou um preenchimento de questionários.

Apreendi que quando estamos no campo, temos que acreditar na eficácia dos sentidos, de ser atravessado pelos sons, pelas pessoas que conhecemos e conversamos, bem como pelas luzes que permitiam, como no meu caso, entender a necessidade de tudo aquilo. A atribuição de sentido, que muitos indivíduos darão àquele espaço, não só a L4, mas também o mundo *club* encarnado nesse espaço específico, possibilitará a construção de novas investigações e novas visões. E mais: sem perder de vista como o DJ se comporta dentro desse contexto de atividade e de uma rotina de vida paralela ao que o mundo já vive no horário “comercial” do trabalho.

3 CENA (CIDADE E DJ)

O que escrevi no capítulo anterior foi um processo da sensibilização ao campo, com as minhas vivências, visto que também faço parte desse campo de estudo, que já não é algo tão distante assim do meu cotidiano, contribuindo para a construção de uma Sociologia que se inicia com a voz de dentro.

Esse processo de questionamento ao meu campo de atuação se deu a partir de vários pontos em que reli minha atuação em tal área. Posso também dizer que há um esforço bastante grande em ver o “outro” em campo tão próximo às minhas vivências, como DJ. Ou seja, um duplo questionamento em saber onde estou e como me comportar em determinados momentos de atuação da pesquisa. Esse duplo esforço, de pesquisador e de atuação artística da cena eletrônica local, me fez sentir muito os meus esforços em tal investigação. Ao mesmo tempo, me motiva a ter um esforço em construir uma relação de distanciamento com o tema de estudo.

Sendo assim, tentarei arquitetar algumas respostas para algumas perguntas, de questionamentos que muitos não fazem: Como funciona esse outro horário do cotidiano? Como posso compreender as vivências noturnas dos DJs, tomando como ambiente, casas noturnas chamadas de *clubs* ou boates? Como posso compreender a cena eletrônica por um viés das Ciências Sociais, diante dos conhecimentos que eu já possuía antes de iniciar esta pesquisa? Por todas estas indagações, a cada dia crescia o meu interesse em descobrir como os DJs constroem sua identidade. Estas, portanto, serão perguntas que compõem meus objetivos para que possamos contextualizar o cenário do entretenimento eletrônico de Fortaleza, Ceará.

Uma das características da cena local é que não há, ao certo, um início de quando começou a música eletrônica aqui no Ceará, pois dos poucos documentos, trabalhos acadêmicos e as conversas informações com alguns DJs, tudo isso foi revelador para uma cena cuja história é volátil. Informações imprecisas e confusas em alguns momentos⁵³.

⁵³ Isso refletiu no momento em que me dediquei a pesquisar sobre os dados históricos da cena de Fortaleza, bem como detalhamento de situações e mercado local. Dessa forma, de fato, minhas

Entretanto, podemos traçar alguns pontos em comum sobre o surgimento da cena cearense. Quando Fernanda Eugênio e João Lemos nos falam em “Comunicações Transversais entre Populações Heterogêneas” (EUGENIO; LEMOS, 2007, p.2), refere-se à constante reorganização espacial das boates e nos espaços ligados à cena, pois há inúmeras inaugurações e fechamentos de estabelecimentos físicos (boates, lojas, barracas de praia, bares, restaurantes etc.), mas há também novas apropriações de novos estabelecimentos em outras zonas da cidade de Fortaleza.

Dessa forma, quando fazemos um resgate histórico da cena eletrônica em questão, estamos falando de estabelecimentos que já não existem mais nos dias de hoje; mas que fizeram com que suas trajetórias internas se fixassem no imaginário da história da música eletrônica em Fortaleza como um todo. Isso pode ser comprovado nas reflexões que Jefferson Nunes fez:

O público que participava das festas não frequenta um mesmo espaço conjunto de lugares, mas vários conjuntos que se formam, descompõem-se e se misturam a outros, o que dificulta ainda mais a operacionalização das categorias formuladas por Magnani. (NUNES, 2010, p.78)

Prosseguindo com raciocínio, o mesmo autor nos mostra como foram dados os primeiros passos da cena eletrônica local, trazendo inúmeras citações de nomes de boates, mas que hoje já não existem. Então, podemos dizer que se iniciou com caráter *underground*⁵⁴, ou seja, músicas não voltadas para o comercial das programações das rádios locais. As danceterias eram, até então, os grandes espaços de visibilidade da cena. Esse local era a “Periferia”, inaugurada em 1987, localizada na Praia de Iracema.

A Periferia, cujo nome já é atestado de ousadia, tinha como estratégia reunir pessoas muito diferentes entre si, não só diversas classes sociais, mas também várias idades, estilos, orientações sexuais.

O público era distinto, ia de heterossexuais comportados a *drag queens* extravagantes. Em processo de formação de identidade, dezenas de jovens faziam da Periferia o ponto de encontro de todo fim de semana (lá funcionava, quase sempre, de sexta a domingo), uma espécie de turma, como a de colégio ou de vizinhança. (ARAÚJO JR., 2007, p. 57-58)

investigações foram limitadas nesse sentido, porém sempre mantive o interesse em pesquisar mais detalhes e dados escritos sobre os DJs locais e as articulações do entretenimento noturno.

⁵⁴ Expressão usada para designar um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia.

Com o passar dos anos, a Periferia já não possuía o mesmo público que já estava caminhando para a fadiga musical, onde as suas ideias iniciais já não eram tão “novas” assim para os públicos que, até então, andavam por lá. Dessa forma, a música eletrônica toma forma em ser consumida e vista por esses grupos sociais que, até então, eram estigmatizados no contexto cearense da época. “No Brasil, a construção da música eletrônica *underground*, ou seja, aquela sem absolutamente nenhum compromisso comercial, atraiu gente com perfil semelhante aos dos primórdios da disco em Nova York.” (ASSEF, 2010, p.157)

Logo foram surgindo outros espaços, que já traziam na orientação a especialização em um estilo musical, e dessa forma nascem os *clubs* ou boates de música eletrônica em Fortaleza. Ainda com um público limitado, pelo fato de estar vinculado a um estilo, os *clubs* nascem incorporando em sua orientação, uma cultura *club*, pois dava-se início a um entretenimento noturno novo e que tinha no seu cerne conceitos ligados à diversão bastante peculiares oriundas do sudeste do país. Assim, Claudia Assef narra essa nova estética: “o clube, inicialmente de orientação gay, era o novo ponto de encontro de deslocados – fossem eles gay ou não” (ASSEF, 2010, p.142-143).

Avançando um pouco nos caminhos percorridos nesse contexto, foram surgindo inúmeros *clubs* especializados em música eletrônica, onde a cultura *club* estava dominando esse contexto estético. Algumas boates como: *On The Rock, Joy, Rainbown, Eden, Vila Paris, Domínio Público* etc.; todas em meados dos anos 1990 e 2000 que já não existem mais. Mas em 1997 surgiu um novo estilo de boate – “superclubs” – que seria uma das poucas boates que até hoje estão a todo vapor: o Mucuripe *Club*. Esse novo estilo de boate, onde o investimento na estrutura física era o que chamava mais atenção naquele momento, o público presenciou uma nova fase em que a cena local sofria: se afastando dos *clubs* pequenos e sem planejamento, para uma casa planejada para o conforto de um público mais plural e maior. Nesse momento o Mucuripe *Club* concebia sua estrutura para vários públicos, onde passava da MPB ao Forró, até chegar à música eletrônica mais comercial, logo, *mainstream*⁵⁵.

⁵⁵ O termo *mainstream* inclui tudo que diz respeito à cultura popular e é disseminado principalmente pelos meios de comunicação em massa. Muitas vezes é também usado como termo pejorativo para algo que “está na moda”.

Em meados dos anos 2000 a cena eletrônica de Fortaleza foi acometida por um crescimento nunca visto, pois deixava de lado o amadorismo e ganhava mais espaço com o impulso que o *Mucuripe Club* dava a esse estilo voltado para uma música eletrônica mundial. Nesse momento, quem consumia esse estilo musical era um público em maior número, das classes médias e altas de Fortaleza – intenção sempre negada pela danceteria “Periferia” (NUNES, 2010).

Entretanto, esse novo superclube teria um público em grande escala, cuja pretensão era se igualar, em termos de estrutura, aos grandes *clubs* dos Estados Unidos e uma parte da Europa. Sobre essa dinâmica da cidade (especificamente nos bairros litorâneos e economicamente altos), a historiadora Albertina Mirtes de Freitas Pontes, em seu livro “A cidade dos Clubes: Modernidade e ‘Glamour’ na Fortaleza de 1950 e 1970” (2005), revela que a partir do contexto da *Belle Époque*, ou seja, do enobrecimento da cidade sob o olhar europeu, em especial de Paris, Fortaleza investiu em equipamentos de lazer que eram apropriados pelas classes altas locais. Os grandes equipamentos de lazer da alta elite de Fortaleza consistiam em teatros, praças e cinemas localizados no circuito Centro, Aldeota e Meireles.

Em especial, Pontes (2005) me revelou a imponência que os clubes de Fortaleza traziam para a vida privada das famílias tradicionais da capital. Assim, o lazer dos clubes seria de âmbito privado, com requisitos e regras para pertencer a tais clubes.

Mas são, sobretudo, os clubes chamados “elegantes” que estão presentes nos jornais, com maior frequência, ocupando espaço com convites, convocações de reuniões, e matérias referentes a toda espécie de eventos que lá aconteciam: bailes, desfiles, jantares, recepções, aniversários, acontecimentos comemorativos, homenagens etc. Eram esses “clubes dos ricos” extremamente “fechados”, tendo o seu ingresso vetado aos não-sócios. Os critérios para a associação também eram rigorosos, sendo a aprovação de nomes candidatos motivo de deliberação da diretoria. Em geral, os possíveis integrantes eram indicados por sócios antigos, uma das razões pelas quais nesses espaços se desfrutaria de um clima de intimidade, reforçado pelos laços de família e amizade (PONTES, 2005, p. 117 e 118).

Como foi apontado por Assef (2001) na sua narrativa sobre os primeiros bailes da burguesia paulista, o caráter do lazer privado que a música eletrônica no Brasil foi alimentada, gerou um espaço regido por certas práticas de diferenciação e consumo dentro dos bailes. Posteriormente, esse caráter elitista do lazer nos clubes foi reproduzido nos *clubs* e boates de Fortaleza. Pontes (2005) também revela com

dados históricos, a dinâmica do lazer, em especial o lazer privado, que com o passar das décadas foi alimentado pelas festas e espaços de lazer fora do campo público, com as boates privadas, espaços fechados em que se é necessário o pagamento de uma quantia em dinheiro para a utilização destes.

Vale destacar, que tal relação que faço em citar a história dos clubes de São Paulo e Fortaleza é uma forma de construir pontos similares entre os dois espaços que pesquisei, como, por exemplo, espaços que trazem consigo o conforto com ar-condicionado, estrutura de bar, iluminação e som, visto tanto na L4 UP CLUB quando na festa na Praia do Futuro. Longe disso, o lema “faça você mesmo”, tão visto nos espaços ditos como *undergrounds* do Rock e em alguns espaços da Música Eletrônica, não trazem consigo características de conforto. Podemos citar, por exemplo, a *Periferia*, onde não havia grande estrutura básica, muito menos de conforto.

Quando Assef (2003) se remete à história do primeiro DJ do Brasil (Osvaldo Pereira) cuja pretensão era a de transformar os bailes em espaços de lazer em espaços de lazer público, Osvaldo começava a expandir timidamente seus espaços para os bailes, que logo foram locados num clube chamado *Club 220*, que já promovia bailes. Osvaldo era responsável pela promoção do baile, concentrando toda a responsabilidade de produção, negociação, montagem da estrutura, divulgação e finalmente discotecagem na festa.

Havia, portanto, a centralização de várias habilidades de campos de conhecimento para a realização do baile, haja vista Osvaldo ainda não possuir condições financeiras para contratar outras pessoas que tivessem tais habilidades importantes para a concretização do evento. Coube a ele absorver outras habilidades necessárias para promover seus primeiros bailes nesse contexto histórico. É interessante atentar que, nessa dada situação, ele teria obrigatoriamente uma sensibilidade que pudesse realizar outras atividades para além da discotecagem ou mixagem com as músicas. Essa capacidade que foi iniciada por Osvaldo não ficou em 1959, pelo contrário, hoje o DJ necessita de inúmeras habilidades para além do trabalho de mixagem com músicas, pois o processo de construção de si passa por situações que vão além das técnicas musicais e efeitos sonoros. Ele é um sujeito multifacetado de habilidades e sensibilidades que o seu campo de ação lhe exige a todo o momento. “Ali nascia, ainda que sem querer, o

esboço do que viriam a ser, nos anos 70, as equipes de baile. Só que, no caso de Osvaldo, o DJ, o técnico, o *roadie* e o empresário eram a mesma pessoa.” (ASSEF, 2003, p.24).

Assim, Assef (2003) mostrou o quanto o DJ é um sujeito que agrega conteúdos dos mais diversos, seja nas atividades de pesquisa de repertório, seja na produção de festas e eventos ou então produzindo seu próprio som – levando em consideração que a partir dos anos 2000, houve grandes mudanças na forma como se produz uma música essencialmente eletrônica – com o uso dos computadores e *softwares* de criação. Nesse passo, faz-se necessário iniciar uma discussão sobre as habilidades, especificamente sua possível “identidade” diante de um contexto cultural que as possibilidades de agregar conteúdo prático para além da técnica de mixagem e do que é visto pelo público no momento da festa.

É importante citar um trecho da entrevista que me foi concedida por Rodrigo Lobbão, quando perguntado sobre a sua inserção dentro do mundo da música eletrônica e de como iniciou sua atividade.

Para começo, não gosto muito desse termo "carreira", porque parece que tem começo e fim de uma vida de trabalho, muito embora (fato) um dia irei me aposentar mesmo da função de DJ, mas acredito que não largarei tão fácil a música. Vocação. Meu começo tem muito a ver com minhas influências dentro de casa, pois quando nasci, meu pai, audiófilo, já tinha um equipamento completo, com dois toca-discos e um mixer, além de tape decks etc. Na década de 70, ter aparelhos modulados era bem comum. Anos mais tarde, em Brasília, minha terra natal, adorava escutar programas de DJs e de dance music nas FMs e aí veio o interesse em aprender a discotecar. Fiz um curso e minhas primeiras festinhas eram aniversários e baladinhas dentro da casa de amigos, isso com 16 anos. Um ano depois, 1995, me mudo para Fortaleza com a família, e começo minha vida profissional tocando em uma boite chamada *Degraus*, logo depois na *Rainbow*, onde experimentava e misturava dance music mainstream e underground, sem uma linha específica, mas que ia do House ao Techno. Em 2000 veio o Undergroove, e a coisa engrena como muitos já sabem (ENTREVISTA RODRIGO LOBBÃO, 2014).

Tais observações de Lobbão revelam o quanto o início da atividade como DJ é confundido com sua trajetória de vida, o qual, associado ao seu contato inicial com os equipamentos de som e repertório, moldou o seu perfil até o presente momento da entrevista. Por conseguinte, é possível ver que Lobbão, assim como outros DJs, teve a habilidade de utilizar vários campos de atuação para além do campo profissional os quais, consequentemente, ajudaram-no a construir identidades próprias de um único sujeito.

Refletir sobre as “identidades” ajudou-me a compreender tal dinâmica que o campo me mostrou durante o processo de construção analítica e das constatações do campo. Logo que iniciei minhas pesquisas, o sociólogo Zygmunt Bauman, no livro *Modernidade Líquida* (BAUMAN, 2001), tracei caminhos pelos quais pude compreender suas contribuições, que incluíam categorias analíticas, seguindo caminhos pelos quais seja interessante para os meus objetivos de pesquisa.

Necessito lembrar que nesse momento a “identidade” é pertencente ao um processo inacabado das práticas sociais, sob o caráter relacional com os contatos culturais que a globalização tardia impõe forçosamente. Isto vai de encontro ao entendimento dos ditos “estabelecidos historicamente” do contexto social, tomado como pontos fixos e permanentes.

Em *Modernidade Líquida* (2001), Zygmunt Bauman constrói sua leitura do mundo “pós-moderno” a partir das ações do cotidiano, relacionadas com a fluidez que as atuais relações estão tendenciosamente voltadas para a volatilidade, movidas pelos ajustes dos sujeitos. Bauman exprime que:

O que está acontecendo hoje é, por assim dizer, uma redistribuição e realocação dos “poderes de derretimento” da modernidade. Primeiro, eles afetam as instituições existentes, as molduras que circunscrevem o domínio das ações-escolhas possíveis, como os estamentos hereditários com sua alocação por atribuição, sem chance de apelação. Configurações, constelações, padrões de dependência e interação, tudo isso foi posto a derreter no cadinho, para ser depois novamente moldado e refeito; essa foi a fase de “quebrar a forma” na história da modernidade inerentemente transgressiva, rompedora de fronteiras e capaz de tudo desmoronar. Quanto aos indivíduos, porém – eles podem ser desculpados por ter deixado de notá-lo; passaram a ser confrontados por padrões e figurações que, ainda que “novas e aperfeiçoadas”, eram tão duras e indomáveis como sempre (BAUMAN, 2001, p.13).

Bauman (2001) ressalta que os antigos modelos de modernidade não foram quebrados, mas foram substituídos por outros novos modelos, que agora são moldados por intermédio de outras peculiaridades, que levaria em consideração os movimentos dos sujeitos perante um mundo cada vez mais fluido para a construção das identidades. Assim, ele descreve que a identidade erroneamente foi vista como algo harmonioso, completo e inato ao sujeito.

Essa visão de outrora era entendida como uma identidade que se mostrava fixa e sólida: com as novas alterações de percepção do tempo-espço, constata-se que ela é mais frágil e volátil do que se pensava. Na verdade, no

contexto “pós-moderno” de Bauman, a identidade estaria intrinsecamente ligada ao consumo, ou melhor, a uma suposta liberdade identitária altamente mutável, acessível à larga escala e descartável, de acordo com o processo de liquefação das identidades. Portanto, elas (as identidades) estariam ligadas ao consumo e à forma como incorporamos profundamente a necessidade de compra dessa nova “identidade”, sendo apaziguada pela ação da compra. Uma liberdade de escolha calcada fortemente ao ato de comprar.

Ter recursos implica a liberdade de escolher, mas também – e talvez mais importante – a liberdade em relação às consequências da escolha errada, e, portanto a liberdade dos atributos menos atraentes da vida de escolher. (...) Mudar de identidade pode ser uma questão privada, mas sempre inclui a ruptura de certos vínculos e o cancelamento de certas obrigações; os que estão do lado que sofre quase nunca são consultados, e menos ainda têm chance de exercer sua liberdade de escolha (BAUMAN, 2001, p.105).

Para o autor, a flexibilidade, a fluidez e a liberdade de escolha estariam ligadas ao consumo e ao ato de “fazer compras” para se adquirir uma nova identidade. E a flexibilidade das relações também caminha para o campo das afetividades, acompanhada da alta velocidade, caracterizando-se, hoje, de menor permanência e profundidade dos sujeitos.

Isso é percebido nos campo em que pesquisei, especificamente quanto ao uso constante de tecnologias musicais para o DJ, na exploração de suportes tecnológicos de som e iluminação de alto valor financeiro, que tomará com consequência um limitador de bens musicais para os sujeitos que estão fora dessa relação. Fil e Rodrigo Lobbão, nas suas apresentações na *L4 UP CLUB*, são um demonstrativo de como o uso de certas tecnologias específicas limitam o seu uso e quem os domina.

Já na entrevista concedida a Benedetto Veccho, que resultou no livro “Identidade” (2005), Bauman revela mais claramente, de forma minuciosa como a identidade e o comportamento do sujeito “pós-moderno” pode se mostrar diante das novas percepções de tempo-espaco, tanto no âmbito público quanto no campo privado. Interessante, nesse momento, que Bauman faz uma forte referência às tecnologias pessoais, como os celulares, os fone de ouvido e a própria *internet* como instrumentos de vivência e experimentações.

Elas (as novas tecnologias de uso pessoal) estariam profundamente ligadas à atitude do sujeito “pós-moderno” que está na constante procura por identidades móveis, que se articulam entre as plataformas de multimídia e os locais os quais o autor chama de “localização” dessas identidades: as lojas “venderiam” identidades já moldadas e prontas para serem compradas, consumidas e num futuro não muito distante descartar por outras mais novas. Logo, a proximidade física entre os sujeitos não seria necessariamente um facilitador para o contato físico com o “outro”; e sim, sua impressão do “outro” dentro do campo virtual da internet.

Permita-me assinalar já nesse estágio (esperando por uma oportunidade posterior de abordar o assunto com mais detalhes, como ele merece) que os “grupos” que os indivíduos destituídos pelas estruturas de referenciais ortodoxas “tentam encontrar ou estabelecer” hoje em dia tendem a ser eletronicamente mediados, frágeis “totalmente virtuais”, em que é fácil entrar e serem abandonados. Dificilmente poderiam ser um substituto válido das formas sólidas – com a pretensão de ser ainda mais sólidas – de convívio, graças à solidez genuína ou suposta, poderia prometer aquele reconfortante (ainda que ilusório ou fraudulento) “sentimento do nós” – que não oferecida quando se está “surfando na rede”. Citando Clifford Stoll, viciado confesso em Internet, embora hoje curado e recuperado: absortos em perseguir e capturar as ofertas do tipo “entre agora” que piscam nas telas de computador, estamos perdendo a capacidade de estabelecer interações espontâneas com pessoas reais. Charles Handy, teórico da administração, concorda: “engraçadas podem ser”, essas comunidades virtuais, mas elas criam apenas uma ilusão de intimidade e um simulacro de comunidade. Não podem ser um substituto válido de “sentar-se a uma mesa, olhar o rosto das pessoas e ter uma conversa real”. Tampouco podem essas “comunidades virtuais” dar substância à identidade pessoal – a razão básica para procurá-las. Pelo contrário, elas tornam mais difícil para a pessoa chegar a um acordo com o próprio eu (BAUMAN, 2005, p.31).

Nesse sentido, Bauman dá ênfase às mudanças de percepção do tempo e espaço do sujeito pós-moderno, que agora se compreende como algo inacabado, incorporando a angústia da constante procura de si no que é externo a ele, mas na sua curiosidade de conhecer o “outro”, mesmo que na dimensão mercadológica das relações temporárias em um mundo que gira mais rápido.

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro” torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” - ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto (BAUMAN, 2005, p.35).

Na perspectiva do pós-modernismo de Bauman (2005), há também uma ambiguidade à frente dessas características bastante angustiante que o autor ressalta. Essa ambiguidade revela que o sujeito, mesmo estando em um contexto extremamente voltado para o sentido mercadológico, estaria propenso também a uma relativa abertura de conhecimento para além das suas fronteiras geográficas e políticas.

Sua curiosidade seria alimentada não só pela questão de ter “as” identidades, mas também essa procura seria acumulativa – inconscientemente – a partir dos contatos com outros contextos culturais, os quais, em muitos dos casos, a relação de afetividade e reciprocidade estaria na sua própria identificação com o “outro”, mesmo que seja ligada a uma interpretação com um fim utilitarista.

Podemos, portanto, concluir que o DJ nesse sentido identitário, seria um sujeito pós-moderno, tomado pelo desencaixe do seu contexto cultural – senão musical – proporcionado pelas interconexões de uma globalização tardia no contexto local. Ele seria o sujeito portador dessas identidades que ele mesmo construiu – em um dado tempo – proporcionado pelo contato virtual da rede mundial de computadores, incorporando em si sua intensa relação com as tecnologias, em especial as tecnologias pessoais já citadas, e que ao mesmo tempo estaria na ambiguidade de satisfazer lacunas de sua identidade “não pronta” com a sua simples curiosidade de conhecer o “outro”. Logo, ele seria um sujeito desterritorializado culturalmente, mas estaria preso em seus limites geográficos, mas que teria contato com outras fontes de conhecimento eletrônico a partir da *internet*.

Quando Jackson Araújo Júnior (2007)⁵⁶ faz a comparação entre a atuação do DJ nas festas, tratando a questão do sagrado e do profano, revela também em seu discurso que este sujeito está em uma constante tensão entre o amador e o profissional, no sentido de que a atividade noturna não obrigatoriamente substituirá seu trabalho diurno. Assim, a prática revela que o lazer é “um tempo criativo ou não, no qual um indivíduo escolhe uma atividade através de critério prioritário, o do seu interesse pessoal. É um tempo de liberação e de prazer.” (DUMAZEDIER *apud* JÚNIOR, 2007, 31). Portanto, a natureza desse campo de investigação vai além da percepção dicotômica e oposta entre trabalho e lazer. A atuação dele estaria voltada onde não há um chefe definitivo, com poucas regras de regularidades de começo e fim de expediente, por exemplo.

⁵⁶ Referente à sua pesquisa monográfica intitulada “DJ, Dono da Juventude: Sagrado e Profano na Festa do Olimpo Moderno”, defendida em 2007 pela Universidade de Fortaleza.

Os filósofos políticos italianos Antônio Negri e Michael Hardt, explicam na obra *Império* (2010) que logo após os anos de 1970 houve sérias modificações nas relações econômicas entre os países, desembocando em várias alterações na percepção econômica e trabalhista mundial. Houve o que os autores chamam de pós-modernização ou a era “informacional”, ou seja, as relações entre o homem e a máquina no contexto trabalhista se modificaram ao ponto de criar outros setores para além dos trabalhadores fabris.

Logo, podemos perceber o destaque a outras áreas de atuação longe do chão das fábricas, ou em locais limitados geograficamente. Assim, houve um deslocamento na produção, ou melhor, o polo de produção deixaria de ser exclusivamente nas fábricas e passaria a funcionar em outros locais, mas não necessariamente em espaços fabris. A produção ficou descentralizada, criando as chamadas Transnacionais – empresas mundiais espalhadas por vários países, solidificadas em fábricas e escritórios em outros pontos além da cidade de origem. Como forma de se adaptar às novas possibilidades, os postos de trabalho passam a ser mais flexíveis, no sentido de não haver a obrigatoriedade da presença nas fábricas, pois nesse momento o uso da rede mundial de computadores começa a interligar as empresas e suas sedes em outros países com seus trabalhadores também globalizados.

Os empregos são em sua maioria altamente móveis e envolvem flexibilidade de aptidões. Mais importante, são caracterizados em geral pelo papel central desempenhado por conhecimento, informação, afeto e comunicação. Nesse sentido, muitos consideram a economia pós-moderna uma economia de informação. (NEGRI, HARDT, 2010, p.306)

De fato, entende-se que o processo de ligação e conexão que a economia cria para si reverbera em todos os campos de atuação do trabalhador, que, por intermédio das conexões, cria interações além da presença física do seu ambiente de trabalho e atuação. Com essa flexibilidade nos postos de trabalho e com o advento das trocas de informação que a economia irá se pautar, há a criação de outros postos de trabalhos, como o de serviços. Significa dizer que, tanto quem recebe quanto quem produz terá que transmitir essas informações via *internet* entre seus funcionários, e isso demandará novas fontes de informação que requerem novas habilidades ditas “imateriais” (NEGRI, HARDT, 2010). Logo, a necessidade desses profissionais que trabalham de forma imaterial fazendo a comunicação entre

as máquinas utiliza a linguagem binária da transmissão de dados em escala global para criar pontos de conexão e interação. Assim, os DJs (independente de pertencerem ao contexto mais comercial ou não) possui uma maior facilidade em manusear essa linguagem específica do campo da informática e a forma como as máquinas dialogam umas com as outras, possibilitando a troca de informações em escala global.

Pude compreender a necessidade da discussão conceitual sobre as Identidades para as Ciências Sociais como um todo. É de comum entendimento, para os autores citados nos parágrafos anteriores, a necessidade de compreender tal categoria diante das novas dinâmicas fomentadas pelos processos de globalização das interações culturais e das trocas de saberes regionais, pois todo isso acarretou uma maior mudança quando aos referenciais de todos os sujeitos, imerso em cada contexto de referência e produção de conhecimentos.

Assim, entendo que, quando adentro nesse campo que ainda é bastante caro para as Ciências Sociais como um todo, preciso levar em consideração a pluralidade e diversidade das vozes que discutem tal problemática há certo tempo. Por essas vozes que já estão mais familiarizadas com a discussão que determinados autores tomam como importante para a discussão. Quando Isabelle Braz Peixoto da Silva (SILVA, 2003) revela a questão identitária na Vila dos índios no período do “Ceará Grande”⁵⁷, ela propõe que a temática passe por um viés de ir além do olhar comum daqueles que não possuem uma visão treinada, sob o olhar sociológico e antropológico, passando a adentrar em sentidos e ideias “menos visíveis”, podendo aparecer em alguns momentos mais obscuros até para os nossos interlocutores.

Arriscamo-nos a sugerir um deslocamento de eixo nos aspectos da cultura que são tomados nas investigações acerca das constituições de identidades. Referimo-nos a deixarmos um pouco de lado a observação de elementos da sincronia ou aqueles facilmente percebíveis e palpáveis e nos atermos a elementos diacrônicos ou de existência “menos visível” (ou virtual, para usar uma terminologia contemporânea). Deveríamos buscar enxergar nos grupos étnicos não apenas a forma como estão constituídos no presente, mas as experiências vividas ao longo do tempo. (SILVA, 2003, p. 23).

⁵⁷ Tese apresentada em 2003 ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Professor Doutor John Manuel Monteiro.

Dessa forma, não é incorreto afirmar que o campo da subjetividade é também um ponto presente à construção da identidade, sendo uma atribuição coletiva, passa pelo sujeito, que em sua memória é de grande importância, diante da coletividade.

Pude compreender que no contexto em que trabalho nessa investigação – com os DJs de música eletrônica, autointitulados como “alternativos” – que nas entrevistas que fiz, há uma forte tensão entre aqueles que se dizem “alternativos” daqueles que simplesmente se afirmam como “DJ”. Dentro de minha imersão no campo, a cena eletrônica de Fortaleza possui diversas ramificações de campos de atuação para além dos *clubs* e boates, abarcando outros profissionais que trabalham com o lazer eletrônico noturno da cidade. Trata-se de produtores de festas, DJs, empresários, agências de artistas, empresas de produção de eventos, enfim, uma gama de sujeitos que fazem com que a cena se movimente em termos de mercado.

Dentro deste contexto de sujeitos que se sustentam (em termos financeiros) através do lazer eletrônico noturno, há ramificações de atuação em determinados espaços de Fortaleza – apesar do DJ e da música eletrônica se centralizarem nos bairros de classe média e alta – que são tomados por alguns deles, e produtores que constroem carreiras a partir de ramificações não massificada e pouco conhecida, que não é ouvida em rádios locais ou em programas de TV, muito menos nas próprias festas de música eletrônica de grande porte, tanto de uma escala macro quanto micro.

Muitos dos DJs atuam em festas corporativas (festas de empresas e confraternizações); outros se apresentam fazendo ambientações de bares e restaurantes; uma porcentagem maior se faz presente em boates do público “GLS”; assim como aqueles que trabalham em boates de grande porte, onde abocanham uma quantidade de público bastante considerável; e outros que se especializam em eventos particulares, como casamentos e aniversários. Desta forma, pude entender que a cena é complexa, ou melhor, a atuação é bastante diversificada, que cada um dos espaços e ocasiões exigirá um repertório musical distinto entre estes.

Quando incluí os trabalhos de abordagem antropológica no Brasil, que relacionam a juventude com a cidade, revelei outra forma de explicar o lazer além da interpretação reducionista “*da reposição das forças usadas durante a jornada de trabalho*”, como o antropólogo José Guilherme Canto Magnani aborda a questão do

lazer na cidade (MAGNANI, 2008, p.31) como um novo estilo de sociabilidade entre os indivíduos, com linguagem distinta da hegemônica. Por consequência,

[...] o que se viu foi um amplo e variado espectro de usos do tempo livre nos finais de semana dos bairros de periferia: circos, bailes, festas de batizado, aniversário e casamento, torneios de futebol de várzea, quermesses, comemorações e rituais religiosos (católicos e cultos afro-brasileiros), excursões de "farofeiros", passeios etc. São, evidentemente, modalidades simples e tradicionais, que não têm o brilho e a sofisticação das últimas novidades da indústria do lazer, nem apresentam conotações políticas ou de classe explícitas, mas estão profundamente vinculadas ao modo de vida e às tradições dessa população. (MAGNANI, 2008, p.31)

Portanto, as diversas formas de comunicação e linguagem que a cidade, assim como a juventude inserida nesta, produzirá complexas e diversificadas formas de reprodução das sociabilidades, e que a música eletrônica e o DJ, nesse sentido, estarão ligados ao contexto juvenil. Dessa forma, passo para a compreensão da música eletrônica, representantes de uma juventude que explora as ideias e pensamentos acumulados durante alguns anos. Em tempo, inicio o que se pode ser considerado como Música Eletrônica, sabendo que ela não configura como um gênero homogêneo; pelo contrário, possui algumas variações de acordo com a sua construção.

Primeiramente, a *House music*, advém de influências e conexões múltiplas da *Disco music*, com o Jazz e o Blues. Sua conexão se deu a partir de suas aproximações de uma arte voltada para o pouco conhecido pela maioria, situada na faixa dos anos de 1970 a 1990. Em umas das ramificações do *House*, o *Deep House*, em sua tradução do inglês para o português encontraremos o “profundo”, o abaixo da superfície visível por todos. Isso é na conceituação da estilista Érika Palomino no seu livro “Babado Forte” (1990) o *Deep House* seria:

Tipo de house mais tranquila, ‘profunda’ mesmo, quase atmosférica. Seus primórdios remontam ao final dos anos 80, quando houve uma tentativa de fugir das *acid house* que proliferavam em Chicago [...] As deep houses do início ficavam entre 120 e 125 BPMs (números de batidas por minuto); as do final dos 90, entre 125 e 130 BPMs. (PALOMINO, 1999, p.280).

A explicação de Palomino sobre as características desse “braço” do rizoma chamado Música Eletrônica, o *Deep House* pode ser complementada com a utilização do instrumento musical baixo (contrabaixo), instrumento de corda aparentemente similar à guitarra, mas com outra sonoridade, utilizado

constantemente no Jazz e no Rock, destinado a compor a parte grave melódica na linha musical. Sendo assim, se entende que o *Deep* tem o uso maior do contrabaixo como uma das conexões do *House*, sendo complementado com outros instrumentos que usam o grave para compor uma música. Dessa forma, os tons mais graves se tornam pertencentes à faixa, sendo a sua grande característica de distinção entre outros estilos da música eletrônica, como, por exemplo, o *Techno* e o *Trance*.

Permito-me, nesse contexto, inserir uma das observações de Deleuze e Guattari no seu livro *Mil Platôs* (2011), no que se refere à compreensão do rizoma.

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as suas dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p.25).

Há também outro princípio que se caracteriza, segundo Deleuze e Guattari, um rizoma: a ruptura é vista a partir da sua forma assinalante. Quando há casos em quem as linhas se rompem, estas, por sua vez, não cessarão e logo irão se tornar pontos para mais conexões, pois o ponto de ruptura não para e transformará outros pontos de ligação com outros pontos de interrupção. Já a parte que se separou da rede tornar-se-á um ponto de conexão próprio, que inicialmente fará ligações em si e, posteriormente, tentará construir modos de conexão e intercessão, resultando em mais uma potencialidade rizomática. Logo adiante, sua iniciativa de estender a compreensão desse princípio se torna frutífera, quando negocia seus diálogos com a ideia do rizoma como uma “erva daninha”, que faz seus próprios caminhos, diferentes do contexto arbóreo onde há uma hierarquização das estruturas. A erva daninha se fixa a partir da primeira possibilidade de se diferenciar diante de um contexto verticalizado. Logo, nessa hipotética situação, a “erva daninha” se tornará desprezível, pois ela aparece justamente na sua forma de quebra das regras da sua orientação sobre o solo. Uma erva que sempre será subversiva da situação arbórea e, portanto, danosa à plantação e à estrutura formatada.

Dentro dessa linha de pensamento, podemos dialogar que tal analogia entre o único – controlado para não haver conexões e diversidade – e a “erva

daninha” – que surge dentro de um contexto estrutural, quebrando com produção arbórea – transforma-se em um espaço de quebra estrutural de interrelação e conexões entre as plantas. A música, por exemplo, pode ser percebida como uma “erva daninha” de um contexto altamente controlado pela hegemonia dos pensamentos frios, que não sedia espaço para a subjetividade e criatividade espontânea.

As expressividades da música podem ser perceptíveis aos ouvidos que adotarem o rizoma como uma possibilidade visionária sobre os estímulos da cidade em que seus habitantes podem expressar seus sentimentos. Já nas palavras dos autores, a música nunca deixou de ser uma linha de fuga, da quebra das regras.

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas “multiplicidades de transformação”, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é compatível à erva daninha, um rizoma. (DELEUZE, GUATTARI, 2011, p. 29).

Nessa perspectiva, o sentido do rizoma propõe outra compreensão do conhecimento, antes de qualquer coisa a horizontalidade dos saberes e conhecimentos individuais, pois não haverá princípio de raiz que esconda suas ramificações na terra. Sua estrutura se baseará na multiplicidade mais simples possível, que se posicionará sempre na superfície da terra, mostrando suas ramificações e conexões possíveis, “*com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõem [...]*” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.21). O rizoma pode ser visto como “braços” que crescem lado a lado, podendo ser representados por plantas cuja estrutura seja de baixa estatura ou até rasteira, junto à terra. Podemos exemplificar tal analogia utilizando a grama, que nasce ao chão, cujas raízes não são profundas e muito menos suas extremidades, ou seja, aquilo que sai do solo se fixa e cresce rente ao chão. Assim, “o rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 22).

Para que o rizoma se concretize, é necessário que existam alguns “princípios” os quais os autores explicitaram e classificaram em seis. Irei destacar três dos seis princípios para tomar o norte da reflexão. Primeiro é delimitar a conexão em que o rizoma pode ser identificado pela sua alta capacidade de criar

conexões em cada ponto, próximo ou distante, e até com outros rizomas. Isso faz com que se diferencie da lógica arbórea, pois ela só se conecta a partir da sua raiz profunda e subterrânea. A ideia da diferença e da heterogeneidade se expressa por uma linguagem que é utilizada no rizoma e, portanto, não podemos conceber como uma linguagem “mãe” única, e sim uma troca permanente de linguagem.

Assim, o princípio da multiplicidade já pode ser visto de forma inicial, pois por não se originar de uma “matriz”, logo, não haverá um único sujeito ou objeto da produção, e sim ações de sujeitos que são concretizadas aleatoriamente, sem uma regra de conduta ou caminho específico a percorrer para as conexões. Nos primeiros princípios que compõem um rizoma, podemos perceber que há similaridade com a construção cultural e intelectual da história da Música Eletrônica, mostrada, por exemplo, no documentário “*Pump Up The Volume: History of House Music*” (2001) e no resgate histórico que Claudia Assef desenvolveu no seu livro “*Todo DJ Já Sambou: A História do Disc-Jóquei no Brasil.*” (2001).

A Música Eletrônica não advém de um ponto específico, ou melhor, as narrativas de sua história podem nos dizer o quanto é bastante interessante sua aproximação com outros gêneros musicais, o que, conseqüentemente, revela o quanto é adequado visualizar suas relações e conexões musicais a partir de um esquema rizomático. Diante do que foi traçado nos capítulos anteriores, a música eletrônica não possui uma construção linear de sua trajetória, bem como uma trajetória essencialista de suas influências. Logo, podemos conceber que as suas conexões e heterogeneidades se relacionam com outros gêneros musicais que também possibilitam diálogos e trocas múltiplas com outras expressividades culturais.

Cabe-me colocá-la dentro dos limites metodológicos desta investigação, as relações perceptíveis dos DJs de *underground* que tocam o estilo *Deep House*, dentro do contexto de música eletrônica de Fortaleza. Como foi dito anteriormente, o *Deep* é uma variante da *House music* que é alternativa ou que está em um rizoma. Ela pode ser considerada a “erva daninha” da música massificada, do *mainstream* ouvido nas grandes rádios do estado do Ceará e, por que não dizer, do contexto nacional.

Conseqüentemente, a erva daninha se diferencia pela sua não-necessidade de seguir estruturas pré-moldadas na sua constituição – assim como fala o princípio da cartografia – criando mapas abertos de seu território.

Assim sendo, na música eletrônica há um intenso e massificante empenho sobre imagens e construções de ambientes de festas já moldados outrora por outras cenas eletrônicas pelo mundo afora. Muitos dos modelos explorados pelo *mainstream* foram construídos em contextos e por sujeitos pertencentes a determinadas classes sociais e em países que são distintos na sua inspiração musical. São formatos de festas que são próprios de países, aonde a música eletrônica e o DJ foram transformados em produtos enlatados até no seu repertório, sendo patrocinados por marcas de produtos constantemente vistas em ambientes da música eletrônica.

No Brasil, esse processo de exportação dos “modelos” de festas, geralmente vindos dos Estados Unidos e Europa, começou a ser explorado a partir dos anos 2000, como já citado nos capítulos anteriores, e tendo seu principal palco de execução o eixo São Paulo-Rio de Janeiro. Seguindo esse consumo de festas, outras capitais do Brasil também já conseguem realizar tais festas de exportação.

Esse formato, assim como qualquer outro produto dentro da dinâmica econômica global, foi moldado, enlatado e exportado para outros contextos musicais distintos dos de origem do produto, resultando em uma massificada aderência por aqueles que identificam sua origem e os veem como as únicas e exclusivas expressividades da música eletrônica e do DJ.

Portanto, o princípio da cartografia se torna uma das grandes características para o arranjo do rizoma, pois seguindo os princípios já citados acima, a desconstrução da arquitetura única revela o quando é propício para o desenvolvimento da potência do “devir ser” dos sujeitos e de suas organizações e desorganizações.

Em cada contexto musical de experimentações para novas possibilidades de instrumentos musicais – a partir da introdução do computador dos meios eletrônicos que usam o modo binário como linguagem principal – o sistema dos computadores pessoais facilitou a produção da música eletrônica, dando um caráter democrático e possível de produção cultural eletrônica. Essa música binária (feita

em computadores) é inacabada, sem ponto final, passível de manipulações a todo o momento, releituras de faixas antes vistas como “velhas”, mas que servem de inspiração para hoje. Em outras palavras, uma constante *atualização* (LEVY, 2011) de músicas produzidas no mundo afora, gerando uma retroalimentação entre o homem e a máquina (SOUZA, 2003).

3.1 Mercado

Para dar conta da discussão acerca do *underground* dentro do campo musical e artístico da música eletrônica, tive que explorar novos caminhos para além das batidas eletrônicas e ir para o mundo do rock, mais especificamente para o mundo do Metal. Na interpretação que tive com as observações de Abda Medeiros em sua discussão sobre as “Dinâmicas de significados no *underground* em Fortaleza” (2008), entendi que há pontos de convergências e outros pontos que se distanciam entre os dois campos musicais, o do Metal e da Música Eletrônica. Diferentemente do Metal, onde se busca logo de início o posicionamento político como pertencente ao *underground*, na Música Eletrônica não há preocupação dos DJs em se posicionarem politicamente na classificação *undergrounds* ou *mainstream*.

Assim, para entendermos como um artista é classificado como “alternativo”, necessita-se que ele tenha um conhecimento específico de um limitado grupo autointitulado como *underground*, que não necessariamente seja homogêneo, nesse caso podemos delimitar o *Deep House* como o som que possui caráter alternativo.

Assim como Lobbão, o DJ Márcio Motor, também atuante há alguns anos na cena de Fortaleza, possui um forte peso se levado em consideração a sua “categorização” como um artista *underground*. Na sua entrevista dada em fevereiro de 2013, ele mostra o quanto é característico.

Acho que sou do *underground*. Por mais que o meu som seja mais acessível, por mais que tenha um conduto mais delicado, por mais que alguns elementos da minha música e da minha condição sonora tenham

muito de *mainstream*, como uns bons vocais compostos e com uma boa melodia, que são muito mais acessíveis no mainstream, meu pé está muito no *underground* pela atmosfera densa que eu uso. A minha atmosfera sempre é muito pesada, carregada, muito estranha, esquizofrênica (ENTREVISTA MÁRCIO MOTOR, 2013).

É interessante perceber a forma como dialoga adjetiva seu som, bastante pessoal, com traços de “esquizofrenia”, que também pode ser entendida como experimental e mutável. Assim como Motor, Lobbão tem o entendimento que o som que lhe representa faz parte das suas características pessoais, dando traços de originalidade e individualidade. Porém, todos eles darão adjetivos diferentes para o som que lhes representa, mesmo com os traços de experimentalismo e originalidade. A “esquizofrenia” na qual Motor se refere é algo extremamente pessoal e íntimo, que não necessariamente reflete o mesmo sentimento entendido por Lobbão.

A questão da estética não estaria ligada ao mundo do Rock comumente visto, com a falta de estrutura ou a falta de investimentos básicos do ambiente que irá receber a festa. Na Música Eletrônica, há um grande apelo à prática de conforto visto nas classes médias e altas, possibilitado pelo investimento de algumas empresas de bebidas alcoólicas e não alcoólicas, bastante atuantes neste mercado. Assim, os patrocinadores das festas de música eletrônica *underground* estão dentro do campo privado, distante muitas das vezes do âmbito público, em boates e *clubs* fechados aonde a entrada varia entre R\$15,00 e R\$ 300,00, de acordo com a boate/*club* e o conforto que ela oferece.

Porém, comungando com as observações de Medeiros (2008), os momentos em que há a produção e organização das festas, partindo da ideia de proximidade entre os DJs e os metaleiros, ambos passam por momentos de alegrias e tristezas, prejuízos e lucros, afirmações e questionamentos das suas atividades como tal. Mesmo estando em uma posição de conforto de patrocínio, sem a necessidade de apoio de órgãos públicos de cultura, ainda há a possibilidade da negação dos possíveis patrocinadores, bem como o não sucesso e o não comparecimento de quantidade de público suficiente para o fechamento dos gastos com a produção da festa em si.

Ainda segundo Medeiros (2008), o *underground* pode ser entendido como uma complexa relação de troca de material comum entre os seus pertencentes, na

qual nem sempre há uma homogeneidade com a intenção de engrandecimento intelectual e musical. Porém, existe a preocupação em construir um grupo coeso com posicionamentos semelhantes ao trabalho que é realizado pelos artistas. É comum a troca de material, desde músicas, passando por artigos e revistas especializadas, até a produção de material musical que enriqueça a relação que existe entre um grupo específico e um conteúdo alternativo.

No que diz respeito ao que seria “*underground*”, diante do contexto da música eletrônica, Claudio Manuel Duarte de Souza (2003) revela que os membros devem constantemente transparecer conhecimento, através da “originalidade” de cada produto do meio. Logo, a autoexpressão deve sempre aparecer através de originalidade de como é concretizado a criação, que conseqüentemente será a identidade de cada sujeito do grupo.

No caso da cultura da música eletrônica esse aspecto é bem visível. O conhecimento e o ativo senso de escolha está presente nos consumidores dessa cultura, envolvendo DJs, produtores musicais e público. Um público especializado com capacidade de discernir sobre o que é autêntico e *underground* do que é gerado pela indústria cultural. Hoje esse conhecimento se especializa cada vez mais e a verticalização e a geração de culturas musicais eletrônicas mais específicas tem se dado pela consolidação dos gêneros musicais/estilos (como o *Drum and Bass* e sua cultura, o *House* e sua cultura, o *Techno* e sua cultura, o *Trance* e sua cultura, o *Rap* e sua cultura ...). Coloca-se aí um alto valor na "originalidade" e autoexpressão: a música significa a identidade de cada um. Essa característica também presente na cultura da música eletrônica: a eleição dessa arte como original aciona a formação de tribos, a partir do compartilhamento de ideias e do afeto (SOUZA, 2003, p.28).

Conseqüentemente, o campo de atuação perante o mercado musical é reduzido, pela sua peculiaridade do conteúdo abordado dentro do campo *underground*, local em que há uma contínua busca da exposição de si para o grupo. Articulações com o objetivo de se comunicar com o exterior e gerar possíveis trocas de informações, podendo acontecer fora da cabine, em restaurantes, conversas informais em redes sociais da *internet*, troca de *e-mails*, revistas e quaisquer materiais que tragam a possibilidade de construção de novos diálogos e novas conexões artísticas dentro do campo musical.

Também podemos compreender dentro dessa rede de troca de informações específicas, que permanece – independente do grau de visibilidade na cena – a busca pela sobrevivência do DJ para tocar e atuar na cena *underground*.

Por isso, a constante troca de materiais que estão fora da indústria de produção em larga escala da Música Eletrônica⁵⁸.

Dessa forma, as palavras de Rodrigo Lobbão expressam bem como se vê diante do contexto artístico específico.

Eu vejo como algo que deve ou deveria ser levado mais a sério no Brasil. Gui Boratto, em entrevista para a revista *Playboy*, disse que no Brasil pessoas ainda vão para uma festa ou evento com vários interesses, mas diferem do europeu porque lá o interesse é na música e na atração, de fato e direito. Aqui ainda não. Particularmente encaro minha profissão como arte também, muito embora, artistas de diferentes estilos não considerem. A mixagem, técnica, produção musical, mudanças de climas em uma pista, e ainda, entreter pessoas é válido para ser considerado essa função como arte (ENTREVISTA RODRIGO LOBBÃO, 2014).

Assim, ele expressa uma breve comparação entre cenas distintas, uma europeia e outra brasileira, no que diz respeito ao fato de ser considerado artista diante do contexto artístico em geral. Tal comparação revela o grau em que os dois contextos de cena estão, onde o primeiro é valorizado pelo DJ e pelo fato do público focar a atenção para o DJ (o artista)⁵⁹. Diferentemente, no Brasil o público perde a atenção no artista para outras atividades dentro da festa. Assim, posso entender que a cena europeia (nessa circunstância) estará voltada à apreciação da arte, ou seja, uma ação representativa do público *underground*. Enquanto que no Brasil, como a atenção não é de apreciação do artista e sim dos atrativos do ambiente (bebidas e afetividade), o público classifica-se como *mainstream*.

Pude compreender um possível par opositor (*mainstream versus underground*) dentro do campo, ou melhor, da atuação dele como um produtor de sentidos e momentos constantemente ligados ao consumo do imaterial. A oposição *mainstream versus underground*, ou seja, a produção comercial pensada com o único intuito do lucro e mais valia da cultura, se opõe ao contraponto mercadológico do experimentalismo criativo e artístico da música e de tudo que poderá se conectar

⁵⁸ Refiro-me, por exemplo, aos grandes festivais do gênero que geram receitas milionárias pelo mundo, trazendo DJs com altos cachês e com um grande investimento em produtos de consumo cultural (CDs, camisetas, mídias, *sets* mixados, fones de ouvido entre outros produtos).

⁵⁹ Tal observação é fruto de diálogos com a obra de Hermano Paes Vianna Júnior intitulada “O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos” (1987). Sua pesquisa constrói uma relação antropológica entre a heterogeneidade cultural das sociedades complexas, em especial o estudo do *funk* carioca (Rio de Janeiro) e a figura do DJ dentro do contexto artístico. A partir das observações de Vianna (1987), pude compreender como foi construída no Brasil a imagem do DJ como sujeito principal em um baile.

com a Música Eletrônica, como a criação de gravadoras, sites e revistas especializadas num mundo específico e restrito.

Nesse ponto, vale ressaltar que mesmo diante da oposição artística/política do *underground* enquanto um gênero crítico à produção em larga escala, ela mesma estaria interessada no lucro, pois estaria no campo privado das trocas de saberes. Ou seja, o *underground* não estaria fora do contexto capitalista, pois também é um agente consumidor de bens e serviços assim como o *mainstream*, porém de forma específica e crítica a todo o contexto de produção em larga escala. Segundo Medeiros (2008), essa relação dos pares opostos são proporcionadas graças à chamada transculturalidade.

Não se pode negar que em meio à transculturalidade, da mesma forma que se abre um campo positivo de possibilidade como afirmações de ações grupais e individuais, ela também pode ocasionar disputas, suspeitas e desconfianças entre os grupos. A realização de alguns shows, como, por exemplo, os autores *versus* os covers ou os autorais *versus* os caricatos, se transformam em jogos de poder, disputas por espaços e maior visibilidade pública. Dessa forma, brigas, acordos de shows não cumpridos, pactos violados tendo em vista o benefício próprio, transformam o que seria um enriquecimento cultural, motivo de união, tendo em vista cada vez mais a afirmação do estilo de vida e musical a qual aderiram, em desavenças, intrigas e enfrentamentos entre si, semelhante ao exemplo citado por Sahlins ao se referir ao caso “Ilhas Sandwich” cujos chefes havaianos não souberam aproveitar os contatos com brancos americanos e terminaram envolvendo-se em uma “guerra” de egos que ocasionariam a perda do controle das tribos pelos mesmos (grifo do texto, MEDEIROS, 2008, p.171).

Das relações de conflito e desacordo entre este par opositor, além dos citados por Medeiros, podemos acrescentar as situações nas quais acontece (por algum motivo) a quebra de contrato dos DJs, produzidas por um dos pares (o *underground*) e o contratado (o *mainstream*), o dono da boate/*club* estaria na posição oposta. Esta situação se torna possível em alguns eventos peculiares, pois (nesse caso) não há um espaço próprio para a organização de festas de música eletrônica alternativa e, conseqüentemente, não há outra saída a não ser usar os espaços pertencentes aos grupos opositores.

Já Marcio Benevides, no seu artigo “Aspectos Estéticos e Socioculturais do Fazer Rock em Fortaleza-CE: Resistência e Desterritorialização.” (BENEVIDES, 2008), revela sua intensa compreensão sobre as dinâmicas e do uso das *linhas de fuga* dos artistas e bandas de rock na capital, independente das vertentes inspiradoras. Não usando necessariamente o termo “*underground*”, Benevides

compreende a rapidez dos movimentos culturais do rock na capital, como espaços propícios para a exposição e divulgação dos trabalhos independentes. Essa produção local se caracteriza pela rapidez com que surgem, mas que não conseguem se sustentar, sejam casas de show, boates ou até bares especializados em promover a visibilidade dos trabalhos artísticos locais alternativos.

Também pude compreender que nas leituras de Irapuan Peixoto Lima Filho, em seu livro “Em tudo que eu faço, eu procuro ser muito *Rock and Roll*” (2013) traz a resignificação de espaços, símbolos e práticas dentro do contexto do *rock* de Fortaleza. Seus processos de distinção e aproximação advêm de como o seu mundo é iniciado e de como é consumido, longe de ser somente uma questão do material (CDs, DVDs), no contexto do *rock* o consumo é mais claro quando entendido no seu estilo de vida, das práticas entre seus semelhantes, nas atitudes. Desta forma, ele relabora o seu contexto a partir de como incorpora tais materiais a tal grupo (quase sempre heterogêneo), de uma forma que o consumidor não será um sujeito inteiramente passivo, mas de um processo de entendimento e interiorização do conteúdo e de troca de conhecimentos, interações. Mesmo sabendo que há uma indústria de larga escala, que tem a pretensão de coisificar os sentimentos, esta relação não é inteiramente de dominação.

Assim como no *rock*, tão aprofundado pelos autores acima, compreendo também que tal dinâmica pode ser visualizada no mundo da música eletrônica, em que o DJ atua para expressar sua criação com experimentação, mas que ao mesmo tempo está buscando condições financeiras de sustentar um estilo de vida que constantemente consome tecnologias musicais. Benevides (2008) propõe a apreensão rizomática de Deleuze e Guatarri, dois filósofos em conjunto que construíram o que se pode chamar de *rizoma* no livro *Mil Platôs*, volume 1 (2011) já percorrido nos capítulos anteriores.

Para a existência do rizoma é necessário compreender um dos princípios mais complexos, o *princípio da multiplicidade*. Na música eletrônica há vários caminhos que o DJ pode trilhar para chegar a um determinado ponto, não necessariamente calculado e racionalizado, pois irá se construir durante a sua carreira artística, variando entre os estilos e gêneros eletrônicos, levando, por conseguinte a inúmeras possibilidades de conexão e audição. As multiplicidades dos caminhos em que ele poderá atuar – incluindo o surgimento de boates e *clubs* em

Fortaleza – consistirão em redes de conexão entre estilos e influências musicais. Portanto o princípio da multiplicidade tomará corpo com os movimentos entre os pontos possíveis de ligação e interlocução.

É somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para "voltar" no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta uma de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras (DELEUZE. e GUATTARI, 2011, p. 23).

No Brasil, ele foi (e ainda é) visto como um sujeito estrangeiro, geralmente ligado à indústria cultural norte-americana com seu nome em inglês (*disc jockey*, *disco-jóquei* ou *dee jay*), porém, ele e a música eletrônica não possuem uma territorialidade da definição geográfica, muito menos possuidor de uma nação. Mesmo que tenha uma história localizada nas periferias de Diderot, Chicago (EUA) e em alguns países da Europa, porém elas não possuem um “dono” ou um idioma único. Pelo contrário, a música eletrônica (assim como outros gêneros musicais) e o DJ são polifônicos, sem fronteiras, sem limites políticos ou ideológicos; é a expressão mundial de uma nova compreensão de som advindo das novas tecnologias musicais. Na Música Eletrônica, em especial, o uso incessante das tecnologias musicais e a sua facilidade de criação dão a si o diferencial entre os outros estilos musicais espalhados no mundo inteiro. E mais: pode-se dizer que ela é desterritorializada, sempre internacionalizada, mas extremamente dependente das conexões múltiplas do contexto local a partir da *internet*, fomentando e construindo conexões entre o global e o local.

Tanto Márcio Benevides (2008), quanto Abda Medeiros (2008) e Irapuran Peixoto Lima Filho (2013) retomam ao ponto sobre a busca constante de reconhecimento e visibilidade dos artistas *underground* perante a cena local, como também entendem da existência das estratégias de fuga, ou *linhas de fuga*, para a sua “sobrevivência” e visibilidade perante o contexto artístico local. “Entre

subterrâneos e holofotes tais bandas querem mais é fazerem-se ver, o diálogo é constante” (BENEVIDES, 2008, p. 183). É também notório o papel da internet e das suas trocas de conteúdo (incluindo suas ferramentas de transferências de informações dos artistas e de produções independentes) que fomentou o contato mais próximo com os produtores de uma arte, que outrora esbarrava na questão financeira, e por isso não tinha visibilidade propícia para o conhecimento livre. Isso se tornou umas das várias estratégias existenciais de sobrevivência da produção alternativa.

Assim, cabe aqui incluir as leituras de Gilles Deleuze e Félix Guattari no seu livro *Mil Platôs*, volume 5 (1997), e em especial a ideia de *máquina de guerra*. Nesse contexto da produção artística, as estratégias de resistência e desterritorialização, ele agiria de acordo com a necessidade de permanência dentro da cena local, em que nela se constituiria o axioma principal de utilização da máquina como um instrumento de resistência, ou seja, o simples ato de permanência se torna uma alternativa diante do contexto de produção cultural em larga escala.

Há também outro aspecto bastante importante quando estamos discutindo sobre a *máquina de guerra*, que pode ser compreendido pelo caráter nômade dos sujeitos que estão à margem do contexto de poder na produção e consumo da indústria cultural global. Ela é criada em função do nomadismo. Posso compreender que o nômade em questão é o DJ *underground*, que possui armas para o seu trabalho e para sua existência como um produtor. As armas são fabricadas com a finalidade de atuação dentro de uma cena hegemônica voltada para o consumo em larga escala, tomando para si como uma ferramenta de permanência e resistência de forma prática e concreta. O ato da resistência precisa de *linhas de fuga* para escoar as possibilidades de permanência do alternativo – visualizo também todas as ações de concretização, como, por exemplo, os projetos de festas de música eletrônica *underground* com o intuito de dar visibilidade aos DJs que atuam nessa área específica. “Tais mecanismos podem ser sutis e funcionam como micro mecanismos. Isso é nítido em certos fenômenos de bando ou de maltas” (DELEUZE. e GUATTARI, 1997, p. 15).

Podemos concluir que o nômade, ou o desterritorializado, movimenta-se a partir da necessidade de fato.

O nômade não é de modo algum o migrante, pois o migrante vai principalmente de um ponto a outro, ainda que este outro ponto seja incerto, imprevisto ou mal localizado. Mas o nômade só vai de um ponto a outro por consequência e necessidade de fato; em princípio, os pontos são para ele alternâncias num trajeto (DELEUZE. e GUATTARI, 1997, p. 42).

Assim, o DJ de *underground* é a personificação da *máquina de guerra*, sujeito resistente, que se reinterpreta, se recria a partir das estratégias de existência para se fazer presente no contexto da cena local e global. Logo, a noção de *máquina de guerra* acima também possui sentido quando falamos de tempo-espaço, processos de desterritorialização e reterritorialização, não se limitando à resistência.

Nesse processo de se reelaborar no seu espaço nômade e reinterpretação da sua produção intelectual e artística, haverá momentos em que os sujeitos deixaram de estar em um contexto espacial – visto geralmente em festas localizadas em *clubs* fechados em bairros nobres da cidade – e passar a procurar novos espaços físicos que sejam acolhedores dessa alternatividade.

Quando falamos de música eletrônica *underground* em Fortaleza, não podemos determinar um bairro, ou um estabelecimento específico, ou uma casa que se dedica exclusivamente para este público, pois existe a hegemonia das casas especializadas em outros estilos da música eletrônica mais comercializada no mercado do entretenimento noturno que demanda lucros altos, investimentos em estrutura e rotatividade de ganhos – como na conhecida cena “GLS” ou “LGBT” centralizada na Praia de Iracema – que os DJs que tratam seu som sem a vinculação obrigatória do apelo ao consumo, acabam ficando em um contexto que não favorece a concretização dos projetos de música eletrônica alternativa.

Estes estão em uma constante procura por espaços que possam acolher esses projetos menos visados pelo mercado, em que possam trazer elementos de experimentação e criação livre para espaços que podem ser desde boates desativadas até barracas de praia localizadas na Praia do Futuro⁶⁰, na própria capital.

Nesse sentido, os produtores e os DJs que pensam e organizam suas festas se utilizam desses espaços, que aparentemente não possuem uma

⁶⁰ A Praia do Futuro fica localizada na parte menos urbanizada de Fortaleza e possui um baixo índice de habitação, porém é onde se localizam as barracas de praia de maior estrutura da cidade, tornando-as o grande potencial turístico do Estado.

vinculação entre praia e música eletrônica tipicamente urbana, como *linhas de fuga* para a implantação de suas festas. Elas podem acontecer de forma sazonal, mas podem ocorrer aleatoriamente, sem uma periodicidade pré-determinada. Tão logo, aqueles que produzem tais festas trazem consigo a responsabilidade de construir uma ambientação que proporcione uma maior utilização do espaço natural da praia, porém, sem deixar de lado o uso das tecnologias já conhecidas nesse contexto. Tive a oportunidade de estar em várias dessas festas, variando entre barracas de praia e boate, mas com a mesma intenção: ressignificar esses espaços para a música eletrônica alternativa. Elas geralmente acontecem no período noturno, onde o uso da faixa de areia é quase inutilizado, sendo aproveitada a parte estrutural do estabelecimento.

Assim, usando das observações que tomei em momentos anteriores desta investigação, narrarei de forma sucinta uma dessas festas na Praia do Futuro, acontecido no dia primeiro de outubro de 2011, na barraca *Atlantidz a 4ª Edição da Heineken Sunset*. Utilizarei esta narração como forma de expressar o quanto a cena local pode ser vista de forma rizomática, em que as ações acontecem ao mesmo tempo em locais não estabelecidos e não tradicionais da música eletrônica, mas são ressignificados, fomentando possíveis pontos de conexão.

Tentar compreender esse contexto social já se tornou um grande desafio para minha formação, em uma sociabilidade com tantas possibilidades. A riqueza de possibilidade explicar determinado contexto que lhe é bastante familiar. Diante disso, sai de casa às 16h30min para apanhar o ônibus, descendo no Terminal do Antônio Bezerra, posteriormente chegando ao terminal do Papicu para tomar rumo em direção à Praia do Futuro, quando cheguei finalmente em torno das 19h00min. Descendo do ônibus, percebi que estava muito longe da barraca onde aconteceria a festa. Caminhei durante dez minutos até chegar.

Entrei. O som já estava soando desde 16h00min, segundo o *line-up* do evento. Ainda não havia muitas pessoas no local, pois a atração principal – um dos mais conhecidos DJs brasileiros e responsável pelo início da música eletrônica no Brasil, MauMau – iria começar a tocar em torno das 22h00min.

Dei várias voltas dentro da festa, tentando passar por todos os espaços, para visualizar quem estava ali, serpenteando pelas rodas de amigos, onde cada um segurava ou uma garrafa de cerveja ou um copo com bebidas quentes. Nessa

visualização, encontrei amigos e pessoas que são bastante recorrentes em boates e festas de música eletrônica em Fortaleza.

Logo depois, procurei ficar próximo aos DJs que estavam localizados um pouco recuados da pista de dança. Esse recuo era feito por uma pequena grade de no máximo um metro de altura, para a proteção deles.

Não conhecia pessoalmente nenhum dos DJs que estavam tocando nessa festa, só por intermédio do *Facebook*. O meu processo de interação era constante, pois havia uma grande familiaridade nesse estilo de específico de música, e, portanto conhecia há alguns anos as faixas que estavam sendo executadas. Por esse motivo, construí um elo entre o *Deep House* e minha trajetória de vida. Em determinado momento, um dos DJs (Fil), que iria tocar naquela noite, percebeu minha admiração e entrosamento pelas músicas que tocavam naquele momento, e de forma inesperada, convidou-me a entrar no espaço juntamente com os outros, o *backstage*⁶¹.

Nesse momento, fiquei muito surpreso em relação à atitude do Fil, pois mesmo sendo o meu primeiro contato físico, ele me convidou a entrar em um local que nem todos poderiam entrar muito menos permanecer. Confesso que na hora não entendi muito bem o porquê de certa atitude, porém a oportunidade de estar naquele espaço limitado, tanto pelo tamanho físico quanto pelo grau de importância para a festa era ímpar naquela circunstância. Este espaço era dividido entre os equipamentos, toda a aparelhagem de som e uma mesa alta e esguia para o apoio das bebidas de uso comum e separado da pista apenas pela mesa dos equipamentos e por uma grade de alumínio.

Aqui, na área dos DJs, havia mais seis pessoas, boa parte homens, grupo este composto pelos artistas que iriam se apresentar naquela noite, quanto por conhecidos deles. Havia também baldes com gelo e latas de energético à vontade, acompanhada por uma garrafa de *vodka* para todos que estavam naquele espaço. *Fil* apresentou a algumas pessoas e alguns eram sujeitos associados ao DJ. Havia também funcionários da barraca responsáveis por cuidar do som.

Com o passar das horas, fui tentando compreender o porquê do Fil autorizar a minha entrada no *backstage* e, posteriormente, comecei a entender e

⁶¹ Palavra em inglês que significa: “os bastidores da festa”.

perceber o surgimento de uma autorização simbólica em estar naquele espaço dada por um sujeito legitimador das ações. Simbólico pelo fato de não haver qualquer necessidade de comprar ou solicitar qualquer ingresso para estar autorizado a entrar. Não precisei de pulseira VIP, crachá ou qualquer material que me diferencie aos demais; só a interação que construí com o Fil.

Nesse momento, comecei a estabelecer diálogos com algumas pessoas que estavam nesse espaço da festa – todas sujeitos ativos da construção da cena eletrônica local – e, em seguida, acabei encontrando outros colegas que sempre estão presentes em festas de música eletrônica *underground*. A localização do *backstage* na festa indicava um local bastante visualizado pelo grande público que estava na pista, pois qualquer pessoa que olhasse para a cabine estaria visualizando também os bastidores da festa, bem como as bebidas que eram disponibilizadas para todos que estavam nesse espaço. Por esse motivo, muitas pessoas nos cumprimentavam pelo lado de fora da grade. Muitos comentavam e parabenizavam pela qualidade da festa. Vinham-nos cumprimentar, pessoas relacionadas à música eletrônica local, muitos eram jornalistas e profissionais do entretenimento noturno local, bem como DJs, produtores musicais, jornalistas, fotógrafos etc.

Sempre observando, tentando gravar cada detalhe na mente para que depois eu pudesse escrever no meu diário de campo as experiências mais relevantes. Por várias vezes, saía da cabine para ficar no calor da pista de dança, interagindo, falando com as pessoas, tentando extrair o máximo de aproveitamento com o público. Dessa forma, fui construindo algumas amizades que me foram bastante proveitosas e ricas para essa investigação. Fui tentando me familiarizar com algumas pessoas, algumas delas ofereciam bebidas como forma de cordialidade e proximidade.

Partindo para as observações da apresentação do MauMau, posso afirmar que boa parte do público tinha uma interação bastante intensa, pois muitos dos sujeitos que dançavam na pista compreendiam o que MauMau queria transmitir com aquelas sonoridades e texturas musicais, construindo uma interação de sentidos que era recíproca. O som era convidativo para dançar. A cada mixagem, o público acenava, dançava, batia palmas e sorria em direção ao artista. Minha localização na festa permitia que ficasse de frente para o público, e tudo que

acontecendo estava diante dos meus olhos. Minha posição em relação ao público era singular, ao ponto de presenciar momentos e reações do público que só poderiam ser visualizadas exatamente nesse local.

Depois dessa pequena descrição do espaço não comum da música eletrônica, percebe-se que a ação dos artistas e produtores de *underground* de Fortaleza é de disponibilizar espaço para a demonstração de si como tal, da resistência nem sempre visto por todos.

Quando Fernanda Eugênio e João Lemos (2007) nos falam em “comunicações transversais entre populações heterogêneas” (EUGENIO; LEMOS, 2007, p.2), referem-se à constante reorganização espacial das boates e nos espaços ligados à cena local, pois há inúmeras inaugurações e fechamentos de estabelecimentos físicos (boates, lojas, barracas de praia, bares, restaurante etc.), mas também novas apropriações de novos estabelecimentos em outras zonas da cidade Fortaleza. Isso faz com que as observações que construí a partir da festa da *L4 UP CLUB*, me fizeram perceber que há semelhanças entre as duas festas em questão.

Essa constante reorganização dos espaços da Música Eletrônica dentro da cidade pode ser entendida como uma dinâmica da *cena*. Segundo Cláudio Manuel (SOUZA, 2003), a cena pode ser entendida como aqui que estar em volta de um centro, o que compõe um espaço, indo além da música. Ela (a cena) leva em consideração a especialidade de um determinado recorte de tempo e espaço, definido pelos atores e sujeitos que a constroem, ou seja, o conjunto de peças que se encaixam – não necessariamente de forma harmônica em muitos dos casos – para a formação de um contexto musical. Os sujeitos atuam em conjunto para a estruturação de uma determinada situação, incluindo produtores, *promoters*, agências de artistas e todos aqueles que trabalham no campo do entretenimento noturno.

Porém, como na Música Eletrônica não deve ser vista como uma música homogênea e uniforme de sons e público há áreas ou *cenar* dentro de um mesmo espaço maior, nesse caso Fortaleza, que se organiza em grupos sociais, sexuais ou econômicos, destinando gêneros eletrônicos para cada um deles. Em Fortaleza, posso citar a cena “GLS” como uma das maiores atuante na capital, tanto na questão quantitativa de públicos como de grande fluxo financeiro.

Para que essa cena se movimente, Manoel (SOUZA, 2003) revela a existência de um tripé que sustenta a existência de uma cena local, pois a produção, a circulação e o consumo são primordiais para a produção cultural. Esse triângulo parte da venda de bens materiais (CDs, roupas, bebidas, equipamentos musicais) e bens não materiais ou simbólicos como as festas, as ideias e a arte. Já o segundo ponto, a circulação desses bens materiais e simbólicos deve ser vista a partir da propaganda e publicidade destes em pequena ou grande escala em sites, redes sociais na *internet*, panfletos, lojas de roupas, bares e até nas próprias festas. Para que esses dois pontos existam é necessário que exista um consumidor ou público que consuma todos esses bens e ideias de forma cíclica e contínua. Todos os três pontos são dependente uns dos outros, pois a “produção sem circulação não forma comunidade; comunidade não se consolida sem produção contínua. Produção, Circulação e Consumo andam juntos da formação da cena. A cena seria, então, a superprodução de uma comunidade” (SOUZA, 2003, p. 31).

Certamente, o *underground* também estaria participando desse ciclo de venda, circulação e consumo dos bens materiais e não materiais; é mais notório quando se concretizam em festas de música eletrônica *underground*, pois só aquele que estiver em um alto nível de intimidade com aquela arte poderá consumi-la de forma plena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todos os dados apresentados nos capítulos anteriores, percebe-se o quanto estive profundamente envolvido com os DJs e o cenário em que as observações foram construídas com o decorrer da escrita. Espaços bastante desafiadores no seu contexto pleno onde encontrei a possibilidade de compreender as dinâmicas de identidade dos DJs de música eletrônica *underground* de Fortaleza. As trajetórias da minha vida se entrelaçam com os caminhos e etapas que narrei durante esta pesquisa, dando a entender, mais uma vez, que o trabalho do cientista social deve ser potente para uma visão do contexto em questão mais aprofundado.

De fato, pesquisar em um ambiente tolamente adverso para entrevistas mais tradicionais (com o seu bloco de notas e uma caneta) revela também que o que foi apreendido na formação de um cientista social deve ir além dos manuais e regras construídas outrora por pesquisadores em outros contextos de pesquisa, onde tais regras eram possíveis de serem utilizadas. Vejo-me em outro contexto, que a questão não é do contexto, mas de sua forma de lidar com as metodologias da “coleta de dados” do local de investigação do “recorte” objetivo acadêmico. Assim, outras habilidades me foram necessárias para a construção dessa singela investigação, que é fruto de um processo de construção de si e do campo a partir do meu ingresso ao campo.

Ele, assim como outros sujeitos do mundo contemporâneo, sofre da extrema necessidade de reconstrução das atividades, a partir das interferências que a globalização reflete diante de mudanças cada vez mais rápidas e profundas. A identidade (assim como as suas expressões culturais) dele estará em uma situação de pluralidade, dando a existência das “Identidades” do DJ, diante de um contexto de atividade noturno. Especificamente, no contexto dele na música eletrônica alternativa de Fortaleza/CE. A sua identidade é construída e reconstruída constantemente no momento em que se sente na necessidade de se distinguir diante de uma cena hegemônica do *mainstream*, ou seja, se diferenciar a partir de seus sons e pesquisas feitas anteriormente (em casa) na sua sede pelo que é diferente, do novo e do que é culturalmente distante do habitual a ser ouvido nas rádios ou nos grandes festivais do gênero.

Somando-se a isso, sua pluralidade identitária se expressa ainda mais quando olhamos para outros momentos em que deixam – temporariamente – de ser DJs para tomarem outra posição identitária nos seus trabalhos diurnos, fora do conhecimento do público. Essa pluralidade identitária revela também que há o contexto de atividade paralelo ao do DJ como o grande movimentador da festa, dada à escala reduzida do público e conseqüentemente das festas, revela que não basta se sustentar financeiramente somente como DJ numa vida noturna. Mais ainda: dentro de um contexto artístico que há uma intensa utilização de tecnologias específicas para ele em que as questões objetivas, como o dinheiro, são de tamanha importância.

Não podemos nos esquecer da intensa relação existente entre o homem e as tecnologias. Esta, por sua vez, é de grande valor dentro da atividade, pois toda e qualquer ação dependerá do seu grau de intimidade dentre os equipamentos musicais e dele em si, dando de tal modo um caráter extremamente contemporâneo a essa relação.

Como já foi explorado, Bauman (2001) e outros autores – que trabalham a questão identitária na contemporaneidade – revelam que o mundo onde a relação de tempo e espaço mudou consideravelmente a partir da era da informação instantânea – dada pela *internet* – demonstra-se o quanto os novos sujeitos que surgem a partir dessa temporalidade estão intimamente ligados ao mundo que se move a partir da velocidade do virtual. São sujeitos veneráveis a este mundo, que proporciona o contato e a troca de conhecimento e quaisquer produtos de outros contextos sociais e econômicos, gerando conexões de conhecimento e interação musical e cultural de forma geral. As dinâmicas pelas quais a Música Eletrônica passou revelam o quanto é complexo o seu entendimento diante de uma limitação temporal que a academia nos exige. Revela que há outros campos possíveis de investigação para além do já posto por outros pesquisadores.

Portanto, são sujeitos que exemplificam como há uma intensa relação entre trocas de saberes musicais, proporcionado pela rede mundial de computadores, moldando suas formas de expressão, utilizando os mecanismos que ele encontra, para, assim, moldar-se a partir da dada situação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção da música. **Revista Brás, Mús.**, nº 20, Rio de Janeiro. 1992.
- ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Cornad. 2010.
- BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica**. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ, 2003.
- BALDELLI, Débora. A música eletrônica dos DJs e a produção de uma “nova escuta”. CONGRESSO LATINO-AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5. **Anais**, Rio de Janeiro, 2004, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Disponível em: <<http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/Deborabaldelli.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENEVIDES, M. **Aspectos estéticos e socioculturais do fazer rock em Fortaleza-CE: resistência e desterritorialização**. In: Experiências musicais. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF/EdUECE, 2008, p.174-187. Francisco José Gomes Damasceno, Amaudson Ximenes Veras Mendonça (orgs.).
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol.1: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 54(Coleção TRANS), 2011.
- EUGENIO, F, LEMOS, J. F. Tecno-Territórios: Ocupação e etnografia das cenas eletrônicas cariocas. ENCONTRO DA CAMPÓS, 16. 2007. Curitiba. **Anais**. Curitiba: UTP, 2007.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GUATTARI, F. Da produção da subjetividade. In: PARENTE, A. (org.). **Imagem-Máquina**. A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

JÚNIOR, Jackson A. **DJ, dono da juventude: sagrado e profano na festa do olimpo moderno**. Monografia em Comunicação Social, Fortaleza: UNIFOR, 2007.

LIMA FILHO, Irapuran P. **Em tudo que eu faço, eu procuro ser muito Rock and Roll**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2013.

LUCCA, THIAGO. **O que é timecode e como ele funciona?** 27 de março de 2013. Blog DJBan. Disponível em: <http://www.djban.com.br/blog-ban/noticias/timecode-traktor>. Acesso: 08 maio. 2013.

MAGNANI, José G. C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: _____. C. & TORRES, Lilian de Luccas (orgs.). **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: ed. USP; FAPESP, 2000.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista **Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 17, nº49, junho de 2002.

MARANHÃO, Émerson. Pesquisa: para tocar no rádio. **O Povo**, Fortaleza, p. 17, 02 mar. 2013.

MEDEIROS, Abda. **Dinâmicas de significados no underground em Fortaleza** In: Experiências musicais. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF/EdUECE, 2008, p.159-173. Francisco José Gomes Damasceno, Amaudson Ximenes Veras Mendonça (orgs.).

MILLS. C. Wriqth. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NUNES, Jefferson V. **Livres, puros e felizes: culturas juvenis e festas rave em Fortaleza**. Dissertação de Mestrado, Fortaleza: PPGS/UFC. 2010.

PALOMINO, Erika. **Babado Forte: moda, música e noite na virada século 21**. São Paulo: Mandarim, 1999.

PONTES, Albertina Mirtes de F. **A cidade dos clubes: modernidade e “glamour” na Fortaleza de 1950-1970**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editoria, 2005.

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de. **Música eletrônica e cibercultura: ideias em torno da socialidade, comunicação em redes telemáticas e cultura do DJ**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2003.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. UFRJ. Museu Nacional, 1987.

VOLUME, Pump Up the: A History of House Music. Direção: Carl Hindmarch. Inglaterra: Channel Four, 2001.1 DVD (80 min).

APÊNDICE

APÊNDICE – ROTEIRO DE ENTREVISTA UTILIZADO COM OS DJS PESQUISADOS

1. Como começou sua carreira de DJ? (se possível, contextualize sua carreira com os *clubs* no qual já tocou).
2. Como você vê a atuação do DJ como artista?
3. Por ter passado por toda a sua trajetória, você se considera um DJ alternativo/Underground? Por quê?
4. Como você vê o seu público, haja vista que possui um som específico?
5. Como você entende e ouve seu som, diante de um som específico? Podemos classificar seu som?
6. Diante de sua presença como um artista local, você vê o DJ com alguma representação social para o seu público?
7. Como você entende a sua relação com as tecnologias, na produção da música eletrônica? São agregadoras de criatividade?
8. Como podemos visualizar os efeitos do uso das tecnologias musicais na pista?
9. Os equipamentos do DJ interferem diretamente ou indiretamente na pista? Como isso funciona?