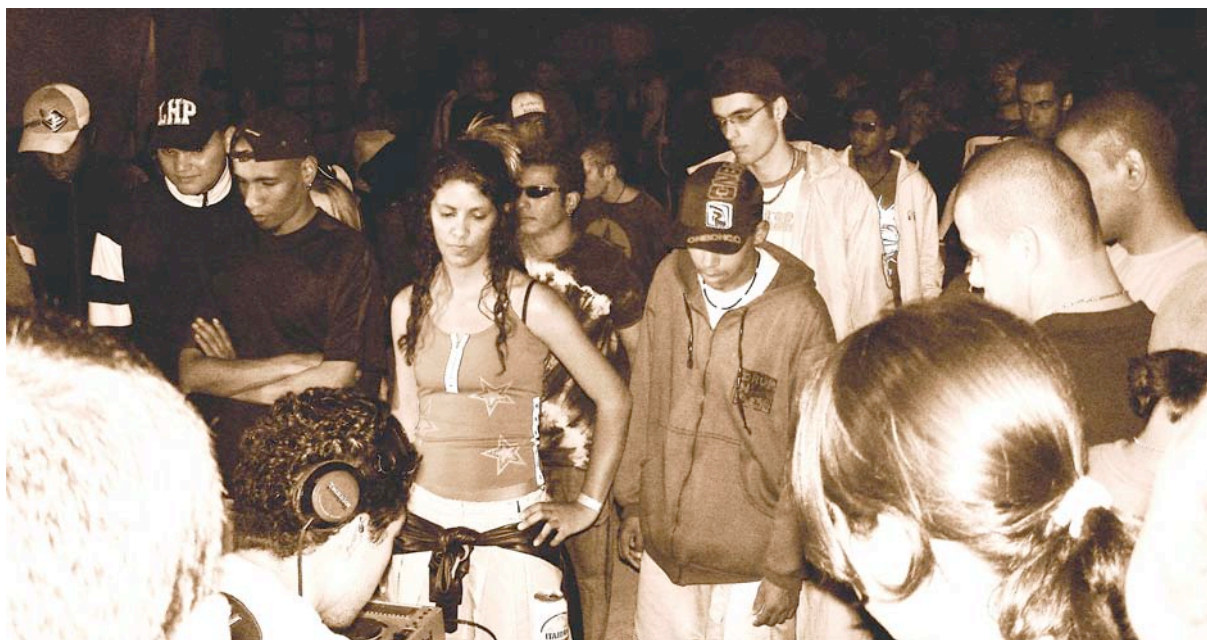


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**OS DJs DA PERIFA:**  
música eletrônica, mediação, globalização e  
performance entre grupos populares em São Paulo



Ivan Paolo de Paris Fontanari

Porto Alegre  
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**OS DJs DA PERIFA:**  
música eletrônica, mediação, globalização e  
performance entre grupos populares em São Paulo

Ivan Paolo de Paris Fontanari

Tese de doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da UFRGS  
como requisito parcial à obtenção  
do título de doutor em  
Antropologia.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre  
2008

**OS DJs DA PERIFA:**  
música eletrônica, mediação, globalização e  
performance entre grupos populares em São Paulo

Ivan Paolo de Paris Fontanari

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Elizabeth Lucas

Tese de doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Antropologia Social da UFRGS  
como requisito parcial à obtenção  
do título de doutor em  
Antropologia.

Aprovada em 23 de Junho de 2008.

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. John Cowart Dawsey – USP

---

Prof. Dr. Enno Dagoberto Liedke Filho – UFRGS

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Cornelia Eckert - UFRGS

Aos músicos de todos os tipos, em especial aos  
que produzem deslocamentos.

## Agradecimentos

### Agradeço

Ao CNPq, uma instituição brasileira exemplar, cujo apoio financeiro foi crucial para que durante estes quatro anos me dedicasse exclusivamente a esta tese, tendo financiado também meu estágio *sandwich* na Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, instituição exemplar, no qual me formei também como mestre e onde encontrei todo apoio possível durante estes anos. A todos os professores do programa, em especial aos professores Claudia Fonseca, Cornelia Eckert, Ana Luisa Carvalho da Rocha, Ruben Oliven, Maria Eunice Maciel e Carlos Steil: fico feliz se encontrarem seus ensinamentos neste trabalho. À Rose, ao Alexandre e à Lena, por sua permanente disposição e simpatia em seu trabalho tão importante para o mundo acadêmico.

Ao grupo de Estudos Musicais-UFRGS, regido pela prof.<sup>a</sup> Elizabeth Lucas, e todos os seus participantes e colaboradores, pelo seu companheirismo e profissionalismo, tornando o fazer acadêmico tão mais sério quanto agradável: Mário Maia, Luciana Prass, Marília Stein, Paulo Muller, Reginaldo Gil Braga, Werner Evald, Mônica Arnt, Carla Semedo, Leonardo Cardoso, Janaína Lobo, Paulo Murilo e Maria Andréia.

Aos professores que atuaram no curso de Ciências Sociais da UFRGS entre 1997 e 2001, em especial a Milton Bins, Carlos Arturi, Jacques Marre e Ivaldo Gehlen, por suas memoráveis aulas.

Ao Colégio de Aplicação-UFRGS, onde iniciei minha formação escolar em 1986, e aos professores Celso Marques, Telmo Remião Moure (*in memoriam*), Fructuoso Rivera Paladino e Antônio Carlos Castrogiovanni.

Ao professor Anthony Seeger, do Departamento de Etnomusicologia da UCLA, com grande admiração por sua pessoa e obra, por ter aceitado ser meu supervisor durante o ano de estágio *sandwich* na UCLA, mas também por sua generosidade, paciência, estímulo e competência.

Aos professores Sherry Ortner, Jacqueline Dje Dje e Edward Telles, por terem me aceitado como aluno em seus excelentes cursos na UCLA.

Aos professores membros da banca de defesa desta tese, John Dawsey, Enno Dagoberto Liedke Filho e Cornelia Eckert, pela leitura atenta e pelos valiosos comentários e sugestões, em grande parte incorporados ao texto atual.

Ao Pedro Ferreira, amigo e principal interlocutor sobre DJs e música eletrônica, pelos seus argumentos sempre pertinentes e desconstrutores. Também pela leitura muito cuidadosa que fez desta tese.

À Kariann Goldschmitt, pelo intercâmbio acadêmico durante meu estágio na UCLA e posteriormente.

Aos meus grandes e queridos amigos, Thomas e Michelle.

Ao Marco Bernardes, com quem dividi seu apartamento em São Paulo, também por seus ensinamentos sobre cinema, e ao Clairton Rosado, pelo apoio quando de minha chegada em São Paulo.

Ao Paulo Sérgio, que há muitos anos me iniciou na arte da guitarra.

A todos os DJs e pessoas que trabalham para a música eletrônica em São Paulo e que dedicaram seu tempo a este trabalho: Márcio Duarte, Carlos Negrulho, Henry Jay, China, Pedrita, Marcela, Johnny DB, Hugo Arena, Marnel, Diogo (“Garrafa”), Cleber Port, Liu Ken, André Santos, Marcelo DMS, Tikko, Smurff, Cangaíba, Foo, Vans, Eduardo Araújo, Júlio Box 12, Michel Palazzo, Bruno e Táta.

À minha orientadora e mentora ético-intelectual, professora Elizabeth Lucas, com grande admiração por sua pessoa e trabalho, por ter incansavelmente me orientado, apoiado e “empurrado” ao longo destes anos, sempre com muita seriedade, competência e disposição.

Ao meu irmão, Dan.

À Dinha, minha madrinha.

Aos meus avós Odílio e Teolide.

À minha mãe, Eliane.

*A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune.*

[...]

*Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção.*

*Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.*

[...]

*[A favor] Da Música que não embala os adormecidos.*

[...]

*A Periferia unida, no centro de todas as coisas.*

*Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.*

[...]

*É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.*

[...]

*Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.*

[...]

*Contra os covardes e eruditos de aquário.*

*Contra o artista serviçal escravo da vaidade.*

*Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.*

*A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.*

[...]

**É TUDO NOSSO!**

*Manifesto da Antropofagia Periférica*  
Sérgio Vaz

## Resumo

Com objetivo de contribuir para a compreensão antropológica da experiência urbana nas grandes cidades contemporâneas, este estudo aborda o tema da construção e reconstrução das trajetórias individuais e coletivas entre grupos populares, dialogando com a literatura contemporânea das Antropologias da Performance, Música, Globalização, Prática e Urbana. Faz isso evocando os sentidos de: “ser DJ (disc-jóquei)”, tocar música eletrônica (*drum & bass* e *techno*), realizar e participar de festas, para indivíduos residentes nas periferias urbanas de São Paulo, mostrando como estes sentidos são por eles construídos, estando permeados por questões de classe, etnia/raça, gênero e geração. O estudo descreve e analisa as trajetórias de nove DJs em diferentes momentos de suas carreiras, procurando situá-las no cenário etnográfico da pesquisa, reconstruído com descrições de campo e com o auxílio das narrativas dos vinte e cinco DJs entrevistados. Mostra que, embora haja diferentes modos de equilibrar o antagonismo percebido entre, por um lado, “ser DJ”, e por outro, ser um trabalhador de baixa qualificação (auxiliar de escritório, entregador, confeitaria, cobrador de ônibus, etc.), “ser DJ” representa um desvio em relação ao conceito dominante de trajetória no mundo sociocultural no qual foram socializados. Este desvio, por sua vez, seria potencializado/produzido pela mediação do caráter crítico, “estranho”, da música eletrônica – linguagem musical e performática globalizada – para a sensibilidade, esquemas interpretativos e categorias de entendimento dominantes entre os grupos populares de São Paulo, o que parece ser, para os seus adeptos, o principal apelo deste tipo de linguagem expressiva.

**Palavras-chave:** periferia urbana, DJs, trajetórias individuais/coletivas, grupos populares, São Paulo, mediação, globalização, performance, música eletrônica.

## Abstract

In attempting to contribute to the anthropological understanding of the urban experience at the contemporary big cities, the study approaches the issue of construction and reconstruction of individual and collective trajectories among working classes, setting up a theoretical dialogue with the fields of Anthropology of Performance, Music, Globalization, Practice and Urban Anthropology. It realizes that by evoking the meaning of being a “DJ”, performing electronica (*drum & bass* and *techno*) and promoting parties, for individuals dwelling in the urban peripheries of São Paulo, thereby showing how these meanings are constructed by them, intertwined with issues of class, ethnicity/race, gender and generation. The study depicts and analyses the trajectories of nine DJs in different moments of their careers, attempting to situate them into the ethnographical scenario through its reconstruction by field descriptions and narratives of twenty-five DJs. It shows that, despite the different ways to balance the antagonism perceived between, by one hand, “being a DJ”, and by the other, being a low-qualified worker (office boy, deliver boy, baker, bus cashier, etc.), “being a DJ” represents a deviation against the dominant concept of trajectory for the socio-cultural world within which they were socialized. That deviation would be potentialized/achieved through the mediation of the “strange”, critical character of electronica – a musical and performative globalized language – to the dominant sensibility, interpretive schemas and categories of understanding among the working classes of São Paulo, which seems to be the main appeal of this kind of expressive language for its adepts.

**Key-words:** urban periphery, DJs, individual/collective trajectories, working classes, São Paulo, mediation, globalization, performance, electronic music.



## Lista de Imagens

- 1 - DJ Pedrita, tocando numa sorveteria em Guarulhos, p. 11.
- 2 - Localização de Bairros Relevantes São Paulo, p. 29.
- 3 - Recorte região central de São Paulo/SP, com linhas de metrô, p. 30.
- 4 - Vista Geral de São Paulo, com linhas de metrô, p. 31.
- 5 - Mapa da Grande São Paulo, p. 32.
- 6 e 7 - Frente e verso do *flyer* da festa *Circuit of Love*, pp. 67-8.
- 8 - Festa *Bam Bam e Pedrita*, Sítio Elo, Parque do Carmo, ZL, p. 68.
- 9, 10 e 11. Performance de David na roda, p. 81.
- 12 - DJ Negrulho na festa *Circuit of Love*, Sítio Elo, Parque do Carmo, ZL, p. 103.
- 13 - Organograma dos *projetos*, p. 129.
- 14 - Henry Jay em sua casa. Vila Carrão, ZL, p. 139.
- 15 - DJs do *projeto Tendence* na frente da casa de Tikko, p. 162.
- 16 - Festa *Subgrave* na *sala Especial*, p. 183.
- 17 - Localização relativa das trajetórias individuais de DJs da periferia e sua mobilidade, p. 184.
- 18 - A “Galeria”, p. 200.
- 19 - Márcio Duarte em sua loja, p. 212.
- 20 - Representação do sistema de som do DJ, p. 226.
- 21 - Representação do *mixer*, p. 227.
- 22 - Tela de artista não identificado no estúdio do DJ de *drum & bass* Marciel, em sua casa, no centro da Mauá/SP, p. 228.
- 23 - Dorso do “DB”, residente em Poá/SP, na festa *Tendence* em São Miguel Paulista, ZL, p. 229.
- 24 - Mapa da *mixagem* da faixa “Carolina Carol Bela”, p. 246.
- 25 - Festa *Solidariedade Eletrônica*, em Nova Bonsucesso, Guarulhos/SP, p. 266.
- 26 - Festa *Solidariedade Eletrônica*, em Nova Bonsucesso, Guarulhos/SP, p. 268.
- 27 - Zonas Homogêneas Juvenis do Mapa da Juventude, p. 270.
- 28 - “Streets” em uma “roda” na festa *Techdrum*, Itaquera, ZL, p. 284.
- 29 - *Clubbers* na festa *Bam Bam e Pedrita*, Parque do Carmo, ZL, p. 285.
- 30 - Mapa das Áreas de Geração, Equilíbrio e Atração de Viagens no Município de São Paulo, p. 291.
- 31 - Gráfico da dinâmica performática da festa, p. 294.
- 32 - Representação do Sítio Elo, p. 295.
- 33 - Organização sócio-espacial do salão do Sítio Elo, ZL, p. 297.
- 34 - Henry Jay e Bruno Sam, do *E.vision*, tocando com quatro toca-discos na festa *Techdrum*, Itaquera, ZL, p. 306.

## Sumário

Agradecimentos .....	4
Resumos .....	7
Lista de Imagens .....	8
<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 - O encontro etnográfico .....</b>	<b>33</b>
O primeiro contato .....	33
O perigo de extinção da <i>cena</i>	
– o cenário no momento da pesquisa .....	36
Observação participante na festa .....	44
Entrevistas .....	46
A construção do personagem-etnógrafo .....	47
As negociações do personagem-etnógrafo .....	52
A heurística da trajetória .....	57
Voltando da festa .....	59
<b>Capítulo 2 - A proximidade distante entre público e DJs .....</b>	<b>63</b>
A atmosfera da festa .....	69
O preço do ingresso .....	73
A roda .....	82
A perspectiva crítica .....	85
A perspectiva hermenêutica .....	88
O papel do DJ e a experiência urbana na periferia .....	92
Os limites de “acesso” e sua subversão .....	96
A “humildade” e o “reconhecimento” .....	99
A identidade “periferia” .....	104
<b>Capítulo 3 - Os DJs da periferia, na periferia .....</b>	<b>112</b>
Hugo Arena: estratégias do iniciando .....	114
Johnny DB: aprendendo a organizar festas .....	119
Henry Jay: o <i>techno</i> como <i>nexus</i> .....	130
Pedrita: trufas e <i>hardtechno</i> .....	139
Tikko: entre a perifa e o centro .....	148

Cangaíba: tocando a história .....	155
<b>Capítulo 4 - Os DJs da periferia, no centro</b> .....	163
Negrulho, o DJ hermeneuta .....	168
Cleber Port: vivendo <i>de e para</i> ser DJ .....	184
Márcio Duarte: interpretando os paradoxos .....	200
<b>Capítulo 5 - Mixagem: músicas, pessoas e tecnologias</b>	
<b>entre a periferia e o “mundo”</b> .....	221
O equipamento .....	226
A <i>mixagem</i> “ao vivo” .....	229
Os limites da <i>mixagem</i> .....	235
A <i>re-mixagem</i> e o <i>sample</i> .....	241
“Carolina Carol Bela”, ou “LK” .....	243
“Sambassim” .....	248
A geopolítica da <i>mixagem</i> .....	254
O DJ é um <i>mixer</i> .....	258
Uma nave ET na festa popular de Bonsucesso .....	260
A epistemologia crítica da música eletrônica .....	269
Nem todas as <i>mixagens</i> dão certo .....	273
<b>Capítulo 6 - Recriando a sociedade</b> .....	276
Preparar-se e ir para a festa .....	279
O começo da festa .....	292
O “meio” da festa .....	297
A dança e o corpo .....	300
A transformação do meio como condição da mediação .....	307
A festa-tragédia .....	312
Voltando da festa II .....	315
<b>Conclusão</b> .....	323
<b>Referências</b> .....	330
<b>Anexo 1</b> – Tabela de entrevistas e observações de campo .....	337
<b>Anexo 2</b> - CD de exemplos musicais .....	340

## Introdução



Imagem 1.

O dee-‘d’jay (DJ), neste estudo, é o personagem que na festa executa discos de vinil importados usando dois toca-discos conectados por um equipamento chamado *mixer*.<sup>1</sup> Estes equipamentos lhe permitem alterar significativamente o material musical gravado nos discos, criando uma narrativa de longa duração, que por sua vez é amplificada por máquinas e

---

<sup>1</sup> “DJ” é a abreviação do termo “disc-jóquei”, uma mudança que corresponde, no entanto, a uma transformação histórica do segundo, sendo o fato mais marcante o de que tenha saído do estúdio de rádio para desempenhar o papel de performer central na condução de eventos festivos. Gilbert Williams (1986) analisa o papel social do disc-jóquei de rádio para os afro-americanos migrados do sul dos Estados Unidos para as cidades mais industrializadas no norte na década de 1940. Mostra que alguns disc-jóqueis negros eram responsáveis pela criação de uma comunidade de sentido e pertencimento para sua audiência através de suas intervenções verbais e musicais. Como pretendo mostrar no presente estudo, muito do papel do antigo disc-jóquei parece ter sido herdado pelo DJ que hoje toca seus discos de modo criativo diante de seu público nas festas.

projetada através de caixas de som de grande potência sobre os corpos do público presente, que reage dançando. O repertório musical que toca é exclusivamente de um gênero musical globalizado chamado “música eletrônica”, particularmente nos estilos *drum & bass* e *techno*, cujas identidades foram definidas por produtores musicais afro-descendentes em cenas musicais noturnas entre o final dos anos oitenta e o início dos noventa do século XX, respectivamente, em Londres e Detroit. Este “DJ” foi socializado em algum lugar da periferia urbana de São Paulo, e as festas em que toca - e que muitas vezes organiza - têm lugar também nesta região, em particular na Zona Leste, estendida à região metropolitana. São freqüentadas por centenas de indivíduos dos quinze aos trinta anos, residentes nesta vasta região definida por eles mesmos como “periferia”.

Os termos apresentados acima serão retomados permanentemente neste estudo, ao longo do qual pretendo evocar os sentidos de “ser DJ”, tocar “música eletrônica” e tocar em festas, mostrando como estes sentidos são construídos pelos seus protagonistas. Abordo tais questões, porém, a partir de uma temática central para a compreensão da experiência urbana nas metrópoles contemporâneas: a de como as trajetórias sociais dos indivíduos são construídas e reconstruídas no fluxo de suas vidas, em especial entre os grupos populares urbanos, e como estas trajetórias são permeadas por questões de classe, etnia, gênero e geração.<sup>2</sup>

Faço isso reconstruindo o cenário etnográfico deste estudo e interpretando-o com o auxílio das narrativas dos vinte e cinco DJs entrevistados durante o trabalho de campo que realizei em São Paulo de maio a dezembro de 2005. A partir da apresentação das narrativas de nove DJs - em diferentes momentos de suas carreiras - sobre as suas próprias trajetórias, exploro um tema central em torno do qual estes sentidos são construídos: o das permanentes passagens entre, por um lado, o mundo dos “constrangimentos estruturais”, das “necessidades”, como a de realizar trabalhos de baixa qualificação para subsistir, e, por outro, o mundo das “escolhas”, de ser “DJ” e atuar no mundo da “festa”. Trata-se de uma dualidade que transpassa permanentemente a narrativa e a trajetória de todos os personagens, tema

---

<sup>2</sup> Ao tema da trajetória social tem sido dada grande importância para a revelação de fenômenos socioculturais definidores das sociedades urbanas, globalizadas, contemporâneas. Gilberto Velho tem, ao longo de sua obra (1981; 2003), estudado a relação indivíduo e sociedade na sociedade carioca a partir das contribuições de autores pioneiros no estudo do mundo urbano moderno - como Simmel e Schutz, que enfatizam a existência de diferentes “mundos” e “províncias de significado” nas “sociedades complexas”, sendo o próprio indivíduo, para Simmel, o ponto de intersecção entre eles (Velho 2003, 21-2). O tema da trajetória individual e coletiva aparece em vários momentos da obra de Velho, associado às noções de “projeto” e “campo de possibilidades”, a partir dos quais procura compreender como os indivíduos negociam os diferentes papéis sociais que desempenham, permanecendo ou não em seus grupos originais. É em diálogo com esta temática emblemática pela obra de Velho que defino neste estudo o conceito de trajetória, destacando, porém, com uma orientação etnometodológica (Garfinkel 1984), o modo como os próprios indivíduos as descrevem e interpretam.

central no contexto dos grupos populares urbanos, para o que chama atenção Alba Zaluar, lembrando que

Quando se chama a população de baixa renda pelo nome de classes trabalhadoras, tem-se em mente essa limitação da qual sofrem os que não têm outra fonte de renda que não a sua capacidade de trabalhar. Ter que trabalhar, uma realidade tão presente na fala dos pobres, é o limite dessa aspiração de todo o ser humano: o direito ao tempo livre que é o lazer e no qual se desenvolve a imaginação e a capacidade de criar, que não prejudica o próximo e ajuda a desenvolver as trocas mútuas entre diferentes culturas e grupos sociais. (Zaluar 1994, 60)

É em torno desta polarização que gravita este estudo. Mostro como os limites entre estes mundos do “trabalho” e da “festa” são definidos e redefinidos a partir das tensões vivenciadas e produzidas por personagens de grupos populares na incorporação de papéis antagônicos, respectivamente, na condição de trabalhadores de baixa escolaridade e como personagens centrais que “dominam” e/ou “comandam” as festas que organizam, destacando como as passagens entre estes mundos são por eles semantizadas, simbolizadas, ritualizadas, mediadas, e deste modo redefinidas, e como cada um destes mundos simboliza vários outros, quase sempre antagônicos entre si. Sair do mundo do “trabalho” para atuar profissionalmente no mundo da “festa” é uma pretensão comum a todos os DJs que colaboraram com este estudo - que muito poucos, no entanto, concretizam.<sup>3</sup>

Há uma idéia que os une, independente de estilo musical ou momento de sua trajetória: a de uma relação semanticamente profunda com o estilo musical ao qual se dedicam. Mesmo que informalmente ou no ambiente doméstico escutem, divirtam-se *com* ou “pesquisem” outros gêneros musicais, este é o único ao que realmente “vale a pena se dedicar”. Num sentido bastante particular a este universo de pesquisa, que procuro revelar ao longo do trabalho, a relação dos DJs com a *cena eletrônica* em que atuam é um “jogo absorvente” - tomando emprestada a expressão cunhada por Geertz (1989) em sua interpretação do sentido da briga de galos para os balineses -, nesta relação revelam-se e entram em jogo princípios estruturantes *de* e críticos à sua experiência urbana, centrais em sua definição como sujeitos sociais. Há uma série de coisas sérias em jogo em uma festa,

---

<sup>3</sup> Paul Willis, em seu clássico *Learning to labor* (1977), preocupa-se com o tema da reprodução social, procurando responder à questão: como garotos de classe trabalhadora assumem profissões de classe trabalhadora? Meu interesse segue numa direção quase oposta, de como garotos de classe trabalhadora mobilizam-se na tentativa de assumirem profissões que representem um modo diferenciado de inserção no mercado de trabalho, questionando as expectativas de seu grupo social quanto às suas trajetórias, apesar de, como procuro mostrar, mesmo que a profissão DJ represente uma possibilidade de inserção diferenciada, o *habitus* de classe tem um grande peso na definição de suas estratégias de ascensão profissional, limitando-a inclusive.

embora não deixe de ser uma festa. Seus efeitos sobre o mundo “sério” são tão mais fortes quanto mais se realize como festa. A festa, porém, não é uma metáfora da sociedade da qual os DJs e seu público fazem parte - tal como Geertz trata a briga de galos balinesa -, mas do modo como definem-se e tentam redefinirem-se a partir de sua experiência urbana singular na periferia da metrópole.

Grande parte das outras atividades remuneradas que realizam, relacionadas ou não à música, são entendidas como mera forma de subsistência, obrigações definidas pela necessidade. Se pudessem, dedicariam-se exclusivamente a tocar profissionalmente *drum & bass* ou *techno*. Os paradoxos criados/vividos por eles nas estratégias que empregam para tentarem, em um futuro próximo, viverem exclusivamente da música, porém, são vários. Alguns deles serão apresentados ao longo deste estudo. Emergem principalmente da tentativa de equilibrar duas demandas antagônicas: ganhar dinheiro e fazer o que gostam, i.e., viver de suas “vocações”, numa circunstância em que a sua “mão-de-obra” é absolutamente necessária para a sua sobrevivência e a de sua família.

Por outro lado, este mesmo cenário revela-se bastante efêmero. Alguns são DJs por apenas alguns anos e depois desistem. Algumas festas existem em poucas edições e depois acabam. Seus organizadores criam novos nomes e adotam novas estratégias para continuar mobilizando o público. Algumas pessoas permanecem fiéis a alguns DJs, outras vão em apenas uma festa, e, gostando ou não, não retornam. A princípio, qualquer um pode se tornar DJ, e de fato há centenas atuando em São Paulo,<sup>4</sup> mas apenas alguns progridem, poucos se tornam profissionais vivendo do que fazem, e menos ainda tornam-se personagens públicos, obtendo destaque midiático entre as audiências brasileiras e internacionais mais amplas. São estes últimos, no entanto, que servem de modelo para o imaginário e expectativas dos outros em relação a tudo que poderiam, supostamente, alcançar. As relações de DJs e público com o mundo das festas não é, no entanto, de ordem exclusivamente subjetiva. Há hipóteses socioculturais para os fatores que levam tanto os DJs quanto o público a identificarem-se uns em relação aos outros e ambos em relação ao *drum & bass* e ao *techno* e ao universo das festas promovidas pelos primeiros, mesmo havendo uma diversidade de modos de se relacionar com ele.

---

<sup>4</sup> Fazendo um levantamento do elenco de DJs de todas as festas que observei realizadas na Zona Leste de São Paulo e região metropolitana pelos DJs que fazem parte da rede observada, contabilizei 136 DJs, dos quais entrevistei 25. Chama atenção o fato de que entre estes, 126 são homens, definindo-se uma proporção de 92% de homens para 8% de mulheres, o que nos mostra que o mundo dos DJs da periferia de São Paulo é um campo de atuação maciçamente masculino. Em torno de 20% destes 136 têm uma atuação permanente e efetiva na organização de festas. Os demais têm uma participação esporádica. Há muitos DJs estreados e outros que desistem de tocar.

A hipótese que me parece mais forte é a de que este modo, ao mesmo tempo de identificação e estranhamento, baseado em elementos críticos (estética musical, indumentária e experiência da festa) para a sua própria sensibilidade formada no contexto dos grupos populares de São Paulo, oferece recursos epistemológicos, simbólicos e rituais para que seus adeptos recriem a si mesmos como sujeitos, distanciem-se *de* e redefinem suas perspectivas, categorias de entendimento e esquemas interpretativos usados para darem sentido à sua experiência urbana. E, a partir disso, potencialmente, transformem suas condições reais de vida por um “desvio” em suas trajetórias sociais, sem, no entanto, perderem a identificação com o mundo social do qual se sentem parte, i.e., sem serem pessoas muito diferentes do que são. Refiro-me aqui ao poder da performance de provocar um “desvio no lugar olhado das coisas”,<sup>5</sup> a performance como um evento epistemologicamente crítico. Chamo atenção, porém, para a possibilidade deste desvio de perspectiva provocar um outro desvio: no “rumo” das coisas - partindo do pressuposto das possíveis implicações entre a dimensão simbólico-expressiva e as relações de poder que definem a sociedade, i.e., do potencial transformador da performance.<sup>6</sup>

Complementarmente, este modo de identificação e estranhamento, baseado em redefinições epistemológicas, que por sua vez produzem desvios potenciais nas trajetórias sociais de seus adeptos, é vivido como uma comunidade de pertencimento, acabando por isso por agregar também indivíduos que procuram uma comunidade e uma linguagem expressiva

---

<sup>5</sup> John Dawsey, evocando Roland Barthes e Victor Turner na aula inaugural "Benjamin, Brecht e Turner: Repensando a Antropologia da Performance" por ele ministrada no PPGAS-UFRGS em 27/03/2008. Ver também Dawsey (2005).

<sup>6</sup> Por um lado, este tipo de festa de música eletrônica compartilharia do poder que Victor Turner (1982) atribui aos gêneros simbólicos das sociedades industriais-modernas, sociedades onde há uma clara divisão entre “lazer” e “trabalho”, e.g., alguns tipo de teatro, poesia, romance, filme, música, arte, etc. Chama-os de “liminóides”: gêneros que “jogam” com os “fatores da cultura” de modo crítico para as sensibilidades dominantes, em combinações às quais se refere usando termos como “aleatórias, grotescas, improváveis, surpreendentes, chocantes, experimentais” (Idem, 40). As transformações causadas por estes gêneros teriam, para Turner, um caráter essencialmente “reflexivo” para aqueles que os experienciam. Por outro lado, parece haver um sentido transformador, de rito de passagem (Van Gennep 1978), para os indivíduos adeptos deste tipo de festa não previsto por Turner para os gêneros performáticos “liminóides”, um sentido transformador que relega aos gêneros performáticos das sociedades tribais/agrícolas, que chama de “liminares”. Turner não atribui a mesma “seriedade” para os fenômenos liminares e os gêneros liminóides, correspondentes, respectivamente a tipos de sociedade marcados pela solidariedade mecânica e orgânica (Turner 1982, 52-3). Embora reconheça que ambos os tipos de fenômenos coexistam nas sociedades complexas (Idem, 55), isso não parece resolver o problema para a análise de performances como este tipo de festa, que tem lugar na metrópole de um país singularmente moderno, em que a relação com a “modernidade” é fortemente permeada pela posicionalidade de classe dos atores sociais. Por tratar-se de um tipo de performance protagonizado por atores sociais de grupos populares que - como mostro principalmente nos Capítulos 2 e 3 -, vivem uma permanente tensão entre formas de solidariedade de tipo mecânico e orgânico, “passando” regularmente e forçosamente entre o mundo do “lazer” e o do “trabalho”, este tipo de festa apresenta-se como um gênero performático “híbrido”, com características tanto “liminóides” quanto “liminares”.



para darem sentido à trajetória desviante já vivenciada por eles em relação às expectativas dominantes em seu meio social.<sup>7</sup>

A música como linguagem tem um papel central neste processo. Por um lado, é através de sua experiência ritual que estes desvios epistemológicos são produzidos e encarnados<sup>8</sup> pelos próprios DJs e seu público. A música, neste sentido, representa um canal de abertura para o “diferente”. Porém, por outro lado, é a linguagem a partir da qual os DJs “dominam” seu público e dele exigem uma certa “ortodoxia litúrgica” quanto ao modo de experienciá-la, uma condição da eficácia dos desvios epistemológicos produzidos por eles e para que desempenhem o papel que se atribuem em relação a ele: “levar informação”, “levar referências”, para deste modo transformá-lo. Neste sentido a música é uma linguagem restritiva, sendo seu caráter tão paradoxal quanto outras dimensões centrais no mundo dos DJs de música eletrônica da periferia.

Embora a construção do sentido verbal sobre a música seja de grande importância neste universo urbano, é a música propriamente dita a sua linguagem estruturante. É em torno dela e da experiência musical que os DJs definem sua relação com o mundo urbano e outros grupos sociais. Analogamente ao papel desempenhado pelo *axis mundi*, a “coluna universal” que comunica o “céu, a terra e as regiões inferiores” na teoria do sagrado de Mircea Eliade (1992, 38), o DJ e suas máquinas compõem um centro ritual e de sentido ao evocarem musicalmente escalas e referências semânticas de extensões geopolíticas diversas, conectando o universo mais imediato ao plano cósmico global-underground da cena de música eletrônica.

---

<sup>7</sup> Howard Becker, em seu “clássico” *Outsiders: studies in the sociology of deviance*, trata do conceito de “desvio” como desvio de “regras de comportamento”, mostrando que o caráter desviante de um ato não está em sua natureza, é sempre relativo, dependendo de como as outras pessoas reagem a ele (1963, 11). “Diferenças na habilidade de fazer regras e aplicá-las a outros são essencialmente diferenças de poder” (Idem, 18), escreve ele. Os DJs, embora estejam imersos na lógica do desvio definida por Becker, não seriam desviantes ou “outsiders” no sentido definido por ele. O “desvio” que os DJs tentam produzir sobre suas trajetórias e *habitus* de classe tem como objetivo a sua “inclusão” na “sociedade”, tencionando as expectativas tanto de seu grupo de pertencimento mais imediato quanto dos indivíduos de estratos sociais mais abastados. Seu caráter desviante é sempre simbolicamente mediado, principalmente através da música e da estética. Sociologicamente, são trabalhadores na faixa dos vinte anos, que defendem valores como a paz, a tolerância, a família, a humildade, a fé e a solidariedade, i.e., valores socialmente estruturantes diante de uma sociedade vista por eles como desigual e fragmentada. O que colocam em questão, através de suas práticas, é a epistemologia dominante, produzindo o seu reordenamento gradualmente, não de modo absoluto.

<sup>8</sup> Uso este termo inspirado no conceito de “carne” utilizado pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty na tentativa de superar o dualismo sujeito-objeto em sua fenomenologia do conhecimento. Sentencia ele: “Meu corpo é feito da mesma carne que o mundo ... e que para mais, essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a reflete, ambos se imbricam mutuamente...” (Merleau-Ponty 1999, 225). Chamo atenção para o caráter sensivelmente profundo dos desvios epistemológicos produzidos pelos DJs, experienciados carnalmente pelos participantes de suas festas. O conceito de mimese, tal como definido por Michael Taussig (1993), que abordarei mais adiante, parece-me complementar ao processo de identificação promovido pelos DJs através de sua música, enfatizando o caráter político desta identificação, enquanto o conceito de “carne” enfatiza a dimensão corporal-carnal dos personagens envolvidos, de pouco interesse para a ótica adotada por Taussig.

Na relação que a música lhes permite estabelecer com o “lugar”, os DJs parecem compartilhar com os etnomusicólogos a crítica aos pressupostos estruturalistas segundo os quais “a performance social” é

... vista como uma prática na qual sentidos são gerados, manipulados, ou ainda ironizados, dentro de certas limitações. Música e dança ... não simplesmente ‘refletem’. Ao contrário, provém os meios pelos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas. O caso das coleções privadas de gravações, fitas e CDs ilustra os modos pelos quais a música pode ser usada como meio de transcender as limitações de nosso próprio lugar no mundo, de construir trajetórias ao invés de fronteiras através do espaço. (Stokes, 1994: 3-4)

Estes processos a que se refere Stokes - apoiando-se no conceito de “prática” utilizado por Bourdieu e De Certeau -, porém, não ocorrem de modo “natural”, sem a “agência” dos sujeitos sociais, nem a música que neste contexto possibilita o desencadeamento deste processo crítico para as trajetórias dos atores sociais é qualquer tipo de música. Neste cenário etnográfico, “música” significa “música eletrônica”, predominantemente *drum & bass* ou *techno*, linguagens musicais globalizadas, de identidade estética flexível. A partir delas, os DJs relacionam-se *com* e apropriam-se *de* outros gêneros e estilos musicais, realizando diferentes combinações, evocando em suas performances identidades musicais afro-diaspóricas ou não, que os remetem a outras épocas e lugares, tanto da história sócio-musical local quanto internacional. Estas identidades musicais são, por sua vez, promovidas e experienciadas através de formas de sociabilidade, solidariedade, interação e ação que constituem um *habitus* próprio da periferia. Conectando-se assim, semanticamente, através da música, a uma dimensão globalizada da existência, oportunizada socialmente pelas relações sociais de caráter comunitário que estabelecem nas atividades que desempenham como DJs e no evento da festa, recompõem uma experiência urbana narrada como fragmentada, alienada, isolada do restante do mundo global.

### **O paradoxo da periferia**

A periferia de São Paulo é definida como lugar de residência das camadas trabalhadoras desde que a segregação urbana teria começado a tomar a forma centro-periferia com a expulsão gradativa das residências dos trabalhadores para fora da região central da cidade desde a década de 1940. Os indicadores sócio-econômicos para a população residente nos bairros de periferia, bem como sua infra-estrutura urbana, foram sempre

consideravelmente mais baixos e piores em relação aos dos bairros da região central, historicamente ocupados pelas classes médias e elites (Caldeira 2000, 218-40). A periferia é, portanto, oficialmente definida como a região onde moram os desprivilegiados, os “pobres”; por um lado fortemente associados ao crime, tanto pelo discurso policial quanto pelo dos grupos dominantes, e por outro sendo por ele os mais afetados, como observa Teresa Caldeira (idem, 134).

Por estas razões, o modo como os moradores da metrópole definem seu pertencimento à cidade seria, supostamente, muito diferente, dependendo de como se localizem nesta polarização urbana. Enquanto na mídia, nos discursos oficiais e nas próprias interações públicas, o indivíduo socializado em São Paulo é denominado “paulistano” - no que subentende-se o indivíduo “incluído” na “sociedade paulistana” -, os personagens deste estudo residentes no domínio político-administrativo da cidade de São Paulo definem-se como “da periferia”. Isto revela, por um lado, o reconhecimento de sua condição de exclusão em relação ao “paulistano” e seu pertencimento a um mundo diferenciado na mesma cidade - o que é vivido por muitos como estigma; mas por outro lado revela a identificação com um universo que, embora chamado de “periferia”, não corresponde ao que oficial e sociologicamente se define como periferia. A periferia dos colaboradores deste estudo é uma periferia reconstruída, cujas conexões estabelecidas por seus personagens os remetem a um universo com limites muito mais amplamente definidos: o universo global-underground da música eletrônica.

Jean e John Comaroff (2005), a partir do contexto pós-colonial africano, chamam atenção para alguns aspectos supostamente universais na experiência e nas práticas culturais da “juventude” no contexto de globalismo contemporâneo, unificados – embora não de modo homogêneo - pelas transformações nos arranjos de poder, na economia e nos modos de comunicação desencadeadas a partir da Segunda Guerra Mundial. Estas transformações afetariam de modo mais direto os grandes centros urbanos mundiais e de modo diferenciado os sujeitos sociais conforme sua localização na geopolítica global. Para os autores, estas transformações resultariam não apenas na reorganização de relações coloniais, de economias nacionais, da divisão do trabalho, mas na reconstrução de sujeitos humanos, na alteração das relações de produção e consumo, na reforma de identidades e formas de cidadania ao redor do mundo. Este processo produziria novas formas de compressão do tempo-espaço, tanto quanto a reformulação de fronteiras e localidades em todo lugar (Comaroff e Comaroff 2005, 24-5).

Diante deste contexto, “em parte como seu resultado” observam Comaroff e Comaroff, a “juventude tende em todo lugar a ocupar as fronteiras inovativas, inexploradas,

nas quais o global encontra o local”, o que seria frequentemente “audível na elaboração de dialetos crioulistados ... que dão voz a mundos imaginários muito diferentes daqueles de sua geração parental” (Idem, 28).

Estas fronteiras são também lugares de tensão, particularmente para os jovens que confrontam as contradições da modernidade enquanto tentam obter sucesso na promessa oitentista (*millennial*)<sup>9</sup> de democracia e de liberalização de mercados nos recém liberalizados estados da África e Leste europeu. (Idem)

As implicações acima descritas parecem óbvias no cenário estudado, construído por personagens cuja experiência urbana é definida nos limites da própria modernidade brasileira. No entanto, ao invés de tomar como dada a inclusão dos DJs e seu público neste presente histórico mundial, procuro mostrar como o experienciam e definem sua relação com ele. Para me aprofundar na especificidade do modo de identificação promovido por estes personagens, descarto, porém, a hipótese da juventude, embora possam ser sociologicamente descritos como “jovens”.

O problema de como conectar etnograficamente os atores sociais e suas práticas ao universo mais amplo definido pelo presente histórico e pela ordem político-econômica, i.e., a dimensão aparentemente “micro” da etnografia com a dimensão macro do “sistema-mundo” (Wallerstein 1976), foi levantado por George Marcus (1986) em meio aos debates sobre o fazer etnográfico no contexto contemporâneo. Marcus especificou dois modos de a etnografia ser incorporada a esta dimensão histórica-presente do “sistema-mundo”. O primeiro deles preservaria a observação e a participação etnográfica intensa e focada enquanto o contexto do sistema mundial é construído através de outros métodos; no outro modo a etnografia seria auto-conscientemente incorporada ao sistema mundial ao mover-se dos locais e situações singularizados da pesquisa etnográfica convencional em direção ao exame da circulação de significados culturais, objetos e identidades num tempo-espaco difuso (Marcus 1995, 96). Marcus define os pressupostos e chama este segundo modo de etnografia “multi-situada” (Idem).

Nestes termos, embora tenha seguido os personagens de meu estudo em seu trânsito pela região metropolitana de São Paulo - uma sugestão de Marcus (1995) -, na tentativa de apreender o caráter multi-situado deste cenário etnográfico, uma parte importante das conexões por eles estabelecidas para além deste cenário metropolitano é definida através da circulação de objetos como os discos de vinil e as faixas musicais. Deslocar-se fisicamente

---

<sup>9</sup> Conforme o dicionário Thesaurus, Versão 1.0.2, 2005, o substantivo *millennial* refere-se aos “membros da geração nascida de 1980 em diante”.

para além dele, para os lugares de onde originam-se estes discos e músicas, era um privilégio almejado por muitos mas concretizado por muito poucos. A metáfora, portanto, tem um grande poder de evocação e conseqüentemente de transcendência deste cenário localmente circunscrito, tanto ritualística quanto, em alguns casos, realisticamente. Procurei “seguir a metáfora”, outra sugestão de Marcus, no sentido de que

quando a coisa traçada está no domínio do discurso e dos modos de pensamento, então a circulação de signos, símbolos e metáforas guia o desenho da etnografia. Este modo envolve tentar traçar os correlatos sociais e “embasamentos” de associações que estão mais claramente vivas na linguagem usada e impressa ou na mídia visual. (Marcus, 1995: 108)

As tecnologias midiáticas de que se apropriam os personagens deste estudo para a produção, circulação e consumo musical, são centrais para a captura de como este universo mais amplo de que se sentem parte é construído por eles mesmos; e por outro lado, de como sua relação com o universo urbano mais próximo no qual estabelecem suas interações sociais é redefinida, redefinindo o próprio conceito de local e os modos de etnografá-lo (Gupta e Ferguson 1997).

Em sua experiência, a redefinição dos limites e dos significados de seu lugar de pertencimento, a “periferia”, uma categoria de importância central na definição de sua identidade localmente, não ocorre de modo natural. Pressupõe um processo de ruptura individual e coletiva com disposições e expectativas dominantes que não só definem a periferia como um lugar desprivilegiado, socialmente “inferior”, mas também dispõem e confirmam estatisticamente que os sujeitos uma vez socializados na periferia estão fadados ao estilo de vida e às ocupações profissionais mais comuns aos seus pares sociais.

Tornar-se um DJ de sucesso para os jovens da periferia representa a possibilidade de transformação de sua condição social, temática abordada também por outras formas expressivas locais em São Paulo, como o rap, gênero musical que teria emergido na cidade no seio dos bailes *black* nos quais na década de 1980 teriam se socializado também os futuros DJs de música eletrônica.<sup>10</sup> Tanto DJs e MCs de grupos de Rap, quanto DJs de música eletrônica, compartilhariam o mesmo tipo de experiência urbana. A parte final do rap *Negro drama* (2002), do grupo Racionais MCs, em que o MC Mano Brown faz um fechamento “falado” para a rima principal, ainda sobre o ritmo de rap, expressa com as figuras de

---

<sup>10</sup> Alguns DJs de música eletrônica revelaram espontaneamente conhecer pessoalmente DJs de rap, tendo com eles dividido o palco em festas em anos passados e mesmo mantido contato no presente.

linguagem próprias do rap paulistano, a temática do paradoxo vivido pelo sujeito da periferia que passa por uma mudança em suas condições de vida.

Aí... na época dos barraco de pau lá na pedreira, onde vocês távam? o que que vocês deram por mim? o que vocês fizeram por mim? agora tá de olho no dinheiro que eu ganho, agora tá de olho no carro que eu dirijo. Demorô, eu quero é mais, eu quero é ter sua alma. Aí... o rap fez [eu] sê o que eu sou, Ice Blue, Ed Rock e KL Jay, e toda família, e toda geração que faz o rap, a geração que revolucionou, a geração que vai revolucionar, anos 90, século XXI, é desse jeito. Aí... você sai do gueto mas o gueto nunca sai de você, morô irmão? Você tá dirigindo o carro, o mundo todo tá de olho em você, morô irmão? Sabe porque? Pela sua origem, morô irmão, é desse jeito que você vive, é o negro drama, eu não li, eu não assisti, eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama, eu sou fruto do negro drama. Aí dona Ana, sem palavras ... a senhora é uma rainha, rainha ... mas se tiver que voltar pra favela eu vou voltar de cabeça erguida, porque assim que é, renascendo das cinzas, firme e forte, guerreiro de fé, vagabundo nato!

O mesmo tipo de experiência urbana seria expresso performaticamente pelos DJs de música eletrônica de modo não-falado, “instrumental”, considerando que a expressão verbal-poética é algo de pouca importância na linguagem da música eletrônica. Por outro lado, o tema da mudança de condições de vida esteve sempre presente em suas narrativas. Há, porém, uma diferença ideológica considerável entre os dois modos de narrar a transformação do sujeito social socializado nas periferias de São Paulo.

“Sair da periferia”, na narrativa de Mano Brown, é entendido como uma ascensão social na hierarquia de classe local, fortemente simbolizada pelo poder de consumo, uma forma de compartilhar do poder do mundo de consumo das camadas médias locais. No caso dos DJs de música eletrônica, as noções de “realização” e “sucesso” não estão materializadas em objetos de consumo, mas expressavam-se em idéias de orientação cosmopolita, como as de viajar para tocar “lá fora”, i.e. fora do país, de “sair um pouco daqui”; uma pretensão baseada na percepção de sua posicionalidade desprivilegiada em uma geopolítica globalizada, a partir da qual símbolos de prestígio de valor local definidos pelo poder de consumo tinham pouca importância. Mais importante do que ter um carro, era viajar para Londres, para a Europa, o que revela uma distinção ideológica bastante comum no campo da produção cultural ocidental estabelecida por seus personagens em relação a valores, sensibilidades e símbolos dominantes, gravitando entre a polaridade underground/mainstream. Poucas vezes a atividade de DJ era explicitamente relacionada à possibilidade de “melhorar de vida”, embora a questão estivesse sempre presente. Neste cenário, associar a música e “ser DJ” à obtenção

de dinheiro como fim principal era muitas vezes comprometedor - um dos principais dilemas enfrentados por eles para continuarem sendo DJs.

Como pretendo mostrar em sentido mais amplo neste estudo, olhando “de baixo para cima”, a trajetória de formação do DJ é um processo de transformação do personagem da periferia pelo questionamento do conceito dominante de trajetória em seu meio social. O DJ é o próprio personagem da periferia transformado por um processo de individualização e distanciamento - em direção à cosmopolitização - em relação à sua própria versão de “sujeito comum”, uma versão que vê espelhada no público que formado por seus pares sociais, para quem ele toca em suas festas. A individualização e o distanciamento cosmopolitizantes têm um caráter crítico, transformador, por proporcionarem - e serem ao mesmo tempo resultado do - deslocamento de perspectiva e desvio de trajetórias. O sujeito individual transforma-se, porém, coletivamente, no contexto da *cena eletrônica*.

Olhando “de cima para baixo”, os DJs oferecem uma perspectiva particular do processo de globalização, em relação ao qual Anna Tsing (2004) vê a antropologia como tendo um papel privilegiado para o estudo, processo supostamente universalizante, no qual os DJs desempenham um papel pioneiro na definição dos fluxos globais-underground do mercado da música eletrônica, definido inicialmente de modo local por DJs e produtores musicais norte-americanos e europeus. Tomando parte nestes fluxos, os DJs da periferia de São Paulo, particularizando a globalização, globalizam a periferia, lugar onde fixam suas raízes. O maior desafio para se apreender estes processos do ponto de vista antropológico me parece ser a sua demonstração etnográfica, e não simplesmente a adoção tácita do pressuposto de que “as coisas acontecem desta forma”. A eficácia deste processo está, no entanto, condicionada à agência de mediação dos DJs, personagens ambíguos e dinâmicos, individualizados e distanciados, ao mesmo tempo próximos e indiferenciados.

O modo de identificação promovido pelos DJs, baseado no estranhamento de si mesmos como sujeitos periféricos e de sua experiência urbana é essencialmente paradoxal, assim como para Michel Foucault (1990) as sexualidades divergentes tornaram-se visíveis quando foram definidas sexualidades dominantes; como para Howard Becker (1966) são as regras que produzem os desvios; e como para Bruno Latour (1994) foi justamente a modernidade que nos permitiu perceber que não somos modernos. Já no campo de estudo dos DJs e da música eletrônica, Pedro Ferreira (2006) procura mostrar em sua tese de doutorado que o xamanismo indígena nos ajuda a compreender a relação do branco (DJ) com suas máquinas. Trata-se de paradoxos simultaneamente identitários e heurísticos. São os DJs que

saem da periferia os responsáveis por transformá-la em uma identidade autêntica e significativa para os próprios sujeitos da periferia.

Por outro lado, são o estabelecimento e a fixação da diferença que permitem a definição de identidades tomadas como base para serem borradas pelos sujeitos sociais. A fixação da diferença tem um poder heurístico produzido pelo contraste. É a música eletrônica globalizada que permite aos DJs e público perceberem que são pobres e isolados do restante do mundo, realizando trabalhos alienados, e a partir disso tomarem iniciativas em relação à transformação de sua condição, o que a própria inserção no mundo da música eletrônica parece emblematizar e potencializar.

A aparência de tensão ou crise decorrente do caráter fragmentado de sua experiência urbana, por um processo de retro-potencialização, parece conduzir a uma redefinição de relações de poder, de formas de colaboração, de formas de diferenciação e separação convencional entre campos, classes, gêneros musicais, papéis de gênero (sexual), identidades e conceitos. Cruzar limites, ou produzi-los, como fazem os DJs promovendo uma estética exótica em seu meio, individualizando seus seguidores em relação à sua experiência de classe, potencializa aqueles que dominam os códigos de mediação, i.e., de mais de um único campo. Apoiado na dialética dos paradoxos mencionados acima, afirmo que os DJs produzem a diferença globalizando a si mesmos e ao seu público, fazendo isso com um elemento esteticamente crítico em seu contexto sociocultural: a “música eletrônica”, o que não seria possível fazer com o samba ou o forró, estéticas sem poder de estranhamento, já sedimentadas na percepção dos moradores das periferias.

## **Os mediadores**

Os DJs são mediadores por excelência. “Ser DJ”, como pretendo mostrar ao longo do trabalho, é ser capaz de mediar simultaneamente diversos mundos (musicais, sociais e culturais), próximos e distantes no tempo e no espaço, muitas vezes antagônicos entre si. A progressão profissional do DJ em grande parte depende e resulta de sua capacidade de definir estratégias eficazes de mediação.

Na literatura antropológica, a figura do mediador aparece sob formas variadas, recebendo nomes diversos conforme o tipo de mediação que realiza, não raro sendo a ele atribuído um papel central nos processos analisados. Os processos de mediação e os respectivos mediadores estão presentes nos domínios mais diversos de cada sociedade. Nas sociedades indígenas, os personagens responsáveis por conectar o mundo terreno ao dos



espíritos são genericamente chamados de xamãs (Eliade 2002). Na religião espírita, “médiun” é quem recebe espíritos em seu próprio corpo. Nas sociedades modernas, os “juizes” são os personagens legitimados pelo Estado para a mediação entre partes em conflito. No domínio da política operária, os sindicalistas são os personagens legitimados para negociar os direitos dos trabalhadores com os patrões e políticos. Nos campos da educação ou transmissão de conhecimentos, os professores são responsáveis por mediar o conhecimento para os seus alunos. Os tradutores fazem a mediação de obras escritas em uma língua definida em um contexto sociocultural, para outros. Ambos poderiam ser classificados como mediadores. Os músicos também o fazem, tanto os chamados “intérpretes”, que “interpretam” para uma platéia obras compostas por outras pessoas, quanto os músicos de quem se espera uma reprodução fiel da obra original.

O historiador Peter Burke (1989) vê o papel dos mediadores como essencial no início da modernidade europeia entre a cultura das elites e o povo. Embora sem dar importância para o conceito, Sahlins (1981) descreve o papel dos navegadores ingleses e da liderança tribal havaiana como mediadores no encontro entre seus respectivos mundos no final do século XVIII, a partir do qual a estrutura política nativa teria passado por um reordenamento de forças determinante para a história política havaiana. Os missionários têm desempenhado historicamente um papel central de mediação entre colonizados e colonizadores (Comaroff e Comaroff 1991, 1997). Sem a atuação de mediadores, tanto de músicos populares quanto de membros da elite carioca, o samba não teria se transformado em “cultura nacional” (Vianna 1999), da mesma forma que se não fosse pela ação de indivíduos que importavam discos dos Estados Unidos e selecionavam as partes rítmicas e melódicas para o público das favelas cariocas (Vianna 1997) o movimento funk não existiria hoje no Rio de Janeiro. Menciono estes exemplos para chamar a atenção para a importância dos processos de mediação na constituição da vida social (Mazzarella 2004), cuja importância nem sempre é reconhecida. Os DJs da periferia de São Paulo, cujo universo exploro nesta tese, são um destes exemplos.

Pode-se então dizer que os mediadores têm sempre desempenhado uma ação criativa sobre as linguagens, sentidos, mundos e eventos por eles mediados – orientados porém por uma lógica prática na relação que estabelecem com os novos elementos, eventos e linguagens incorporados nos esquemas interpretativos e categorias de entendimento sedimentados, “estruturais”.<sup>11</sup> Embora os elementos mediados possam ser analiticamente isolados, todos

---

<sup>11</sup> O paradigma da prática em Antropologia (Ortner 1994) tem como pressuposto uma “realidade” produto da relação dialética e crítica entre agência/estrutura, em que a “estrutura”, o “dado”, é permanentemente transformado, intencionalmente ou não, na “prática”, por qualquer tipo de uso (De Certeau 1994) que os atores/sujeitos sociais façam dele. Há, no entanto, um espaço de imprevisibilidade inerente à prática, estando

estes exemplos de mediação tiveram implicações significativas em vários domínios da vida de seus personagens e para as suas sociedades.

Há, porém, uma ambigüidade inerente aos processos de mediação, vivenciada pelos mediadores em sua condição de “intermediários” entre interesses antagônicos, personagens que agem e vivem nas fronteiras entre diferentes mundos, culturais, sociais, espirituais, econômicos, etc. Caso contrário, não haveria sentido para a mediação, processo que pressupõe a diferença. Os mediadores são sujeitos sociais, pertencentes a grupos com identidades específicas, porém, com atribuição de exercer seu papel de modo “neutro”. Há, por isso, uma série de tabus envolvendo a relação dos mediadores com os outros membros de sua sociedade, como forma de garantir a eficácia de sua atuação e legitimar seu papel social, o que não evita que sejam levantadas uma série de suspeitas em relação a eles, personagens necessariamente ambíguos. Por um lado, por não exercerem a imparcialidade que lhes é atribuída, fazendo valer seus interesses e gostos pessoais ou os dos grupos sociais a ele associados; e por outro - uma outra dimensão do mesmo problema - o perigo de “não voltar”, principalmente quando a mediação depende do deslocamento físico ou espiritual do mediador entre mundos e lugares distantes. Por estas razões, ao mediador são atribuídos poderes superiores aos dos seres humanos “comuns”, embora não tenha a mesma liberdade que eles. Dele dependem para ter acesso a coisas, lugares, mundos, pessoas, que não acessariam por si mesmos, a não ser que assumam o papel do mediador.

O papel que os DJs de música eletrônica da periferia de São Paulo se atribuem, e as expectativas de seu público em relação a eles, definem-se dentro deste quadro teórico, colocando para ele também alguns problemas, como o fato de que a mediação da música eletrônica realizada pelos DJs para o seu público é definida como um processo de transformação da sensibilidade cultural de seu público que depende da transformação do próprio meio (o DJ) e da própria linguagem mediada (a música) para que seja eficaz. A mediação é, neste sentido, um processo transformador de todos os elementos envolvidos, ocorre num processo de múltiplas mimeses em que o DJ, como mediador, é um “operador mimético” que desorganiza categorias, esquemas e sensibilidades, redefinindo os parâmetros que definem identidade e diferença. A “faculdade mimética”, mimetizada neste estudo, é definida por Michael Taussig como

---

mesmo as ações “mais bem calculadas” sujeitas a ele. Trata-se de uma paradigma de apreensão da realidade social, sendo a relação prática/estrutura pressuposta e não apreensível empiricamente senão de modo indireto através de suas objetificações, visto que não são objeto pesquisável, e sim pressuposto. Estudos de “práticas de resistência” (Scott 1985, 1990; De Certeau 1994) tendem a enfatizar a possibilidade de redução deste espaço de imprevisibilidade pela “agência” dos atores sociais, o que no entanto, de modo algum a elimina.

... a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de cópia, imitação, produzir modelos, explorar a diferença, entregar-se e tornar-se outro. A fascinação da mimese repousa na cópia esboçando o caráter e o poder do original, ao ponto da representação poder assumir este caráter e poder. (Taussig 1993, xiii)

Estas mimeses múltiplas são produzidas entre pessoas e objetos, pessoas e máquinas, pessoas e sons, pessoas e pessoas, desencadeando a redefinição de princípios estruturantes de sua realidade a partir da apropriação do que haveria de esteticamente mais crítico e diferenciador disponível para indivíduos de grupos populares residentes nas periferias urbanas de São Paulo: as batidas repetitivas, digitais, aparentemente desterritorializadas e sem equivalentes locais, trazidas de “outro mundo” com “muito esforço” pelos mediadores da chamada “música eletrônica”. Estas mimeses, porém, não são pressupostas neste estudo. Procuo demonstrar como adquirem sentido para os DJs em meio aos processos por eles desencadeados.

Neste processo de mediação realizado pelos DJs, as identidades e os limites que as definem são borrados e redefinidos. É deste modo que transformam-se a si mesmos, o seu público, a música que tocam, os personagens, os lugares e os próprios limites entre os mundos por eles mediados, evocados em suas performances no evento da festa. Borram os limites e subvertem as hierarquias que usam para definir seu mundo, como “centro” e “periferia”, “trabalho” e “festa”, São Paulo e Londres, “trabalhador alienado” e “DJ”. Para substanciar as hipóteses apresentadas até o momento, organizei esta tese conforme o esquema seguinte.

### **Estrutura da tese**

No Capítulo 1, apresentando a metodologia de pesquisa e as tensões que marcavam o campo no momento de sua realização, interpreto a própria trajetória de realização desta etnografia como um encontro cultural protagonizado por personagens mediadores de dois mundos bastante estranhos entre si: o mundo acadêmico de um pesquisador socializado na região central da capital do estado mais ao sul do Brasil, e o mundo da cultura expressiva de personagens de grupos populares socializados nas periferias urbanas da maior cidade brasileira; suas respectivas categorias de entendimento e esquemas interpretativos. Das transformações corporais e de perspectiva que têm lugar neste encontro resulta, da parte do primeiro, esta etnografia.

No Capítulo 2, tomando como base o cenário de uma única festa e as interações e práticas de sociabilidade que nele têm lugar, mostro como a definição das fronteiras e identidade do grupo estudado são críticas para a sensibilidade cultural dominante no contexto urbano local. A definição de sua identidade depende paradoxalmente de referências globalizadas, estabelecendo-se assim uma lógica para a trajetória social do DJ da periferia baseada na permanente tensão entre o “eu próximo autêntico da periferia” e a necessidade de legitimação por parte de um “outro” abstrato, distante, associado aos centros geopolíticos de poder. O centro desta tensão é a relação DJ-público no evento da festa.

No Capítulo 3, apresento, em seqüência “progressiva”, as trajetórias de seis DJs que atuam nas festas da Zona Leste de São Paulo organizados em *projetos*, destacando o sentido de ser DJ para cada um a partir de sua perspectiva individual e de suas interpretações sobre a própria trajetória. Procuo mostrar que a adoção de uma estratégia coletiva de atuação faz parte de seu *habitus* “periférico”, mas é também uma condição para que possam dar os primeiros passos em sua carreira.

O Capítulo 4 complementa o anterior. Nele, concentro-me nas trajetórias dos DJs mais experientes, que se profissionalizaram e passaram a atuar individualmente na região central de São Paulo, na descrição dos cenários em que atuam e do público que mobilizam. Considerando a segmentação dos DJs de *drum & bass* e *techno* em suas respectivas cenas no universo das festas “comerciais”, foco as trajetórias dos DJs de *drum & bass*. A passagem “da periferia para o centro” realizada por eles revela uma série de tensões pessoais, étnicas e de classe, pouco visíveis no contexto da periferia, que emergem na confrontação com o *habitus* diferenciado que orienta a sensibilidade do público que freqüenta os clubes da região central da cidade.

No Capítulo 5, procuro mostrar que os sentidos do conceito de *mixagem* - utilizado pelos DJs para se referirem às técnicas e critérios estéticos de “manipulação identitária” empregados na operação de suas máquinas de performance e produção musical -, podem ser estendidos a outros domínios de sua atuação para compreendermos processos de mediação semânticos e práticos mais amplos desencadeados por eles. A habilidade de *mixagem* parece central para a exploração do potencial transformador - para suas trajetórias sociais - de uma estética musical crítica à sensibilidade dominante local, como é o caso da música eletrônica.

No Capítulo 6, tento mostrar como as práticas e sentidos críticos apresentados nos capítulos anteriores são performatizados e experienciados corporalmente por DJs e público na festa, o evento para eles de maior significado, a partir do qual o DJ constrói o currículo de sua trajetória. Procuo mostrar como os limites entre sua experiência urbana cotidiana e a festa

são ambigualmente simbolizados e narrados. Entrando e saindo da festa, o indivíduo realiza uma passagem transformadora e perigosa entre a rotina semanal de obrigações e um mundo idealizado do qual alguns não voltam, incorporando permanentemente seus personagens, borrando assim, além de uma série de outras dualidades, os limites entre os domínios da obrigação e da festa.

## Localização de Bairros Relevantes São Paulo

Imagem 2

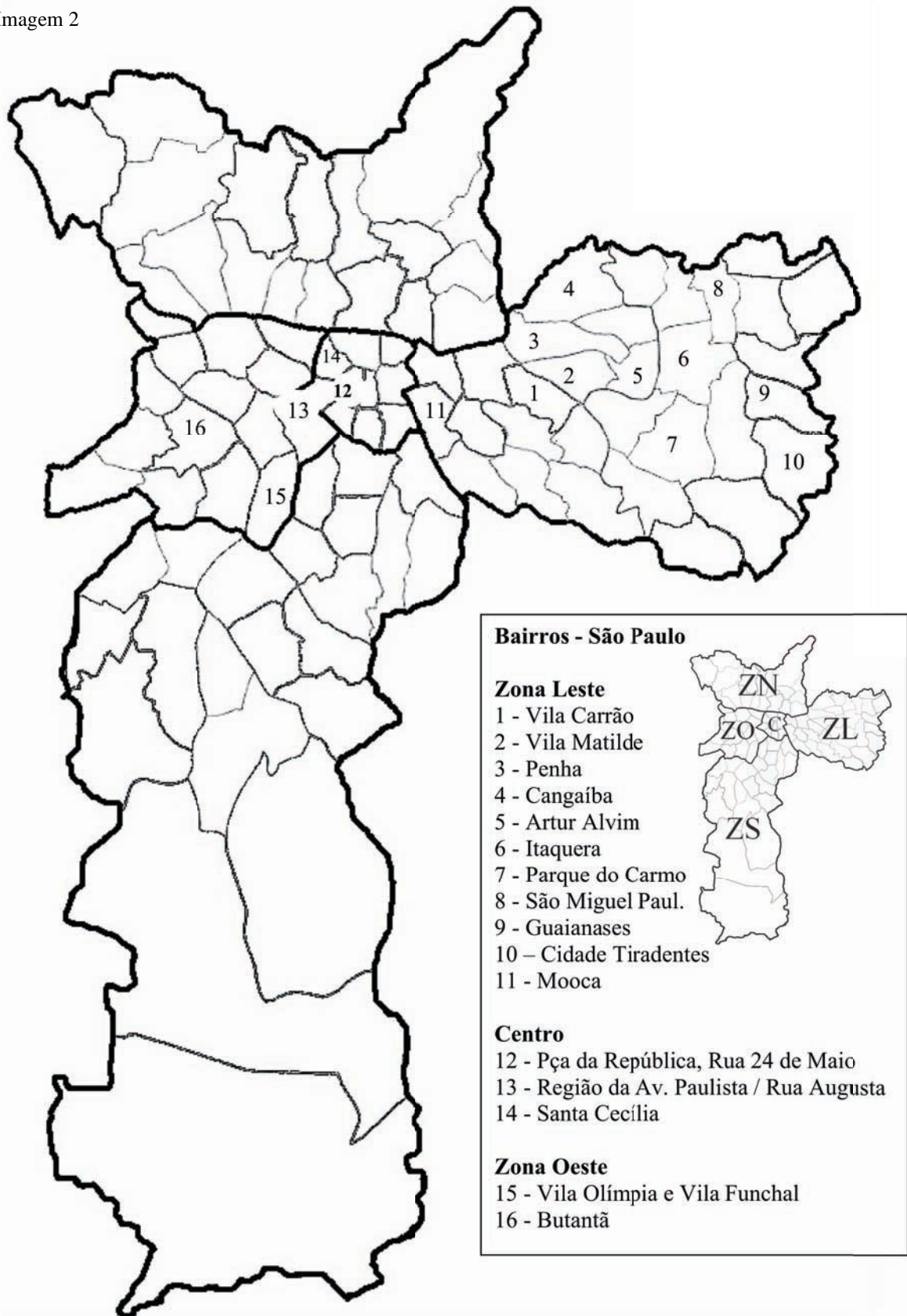


Imagem 3. Recorte região central de São Paulo/SP

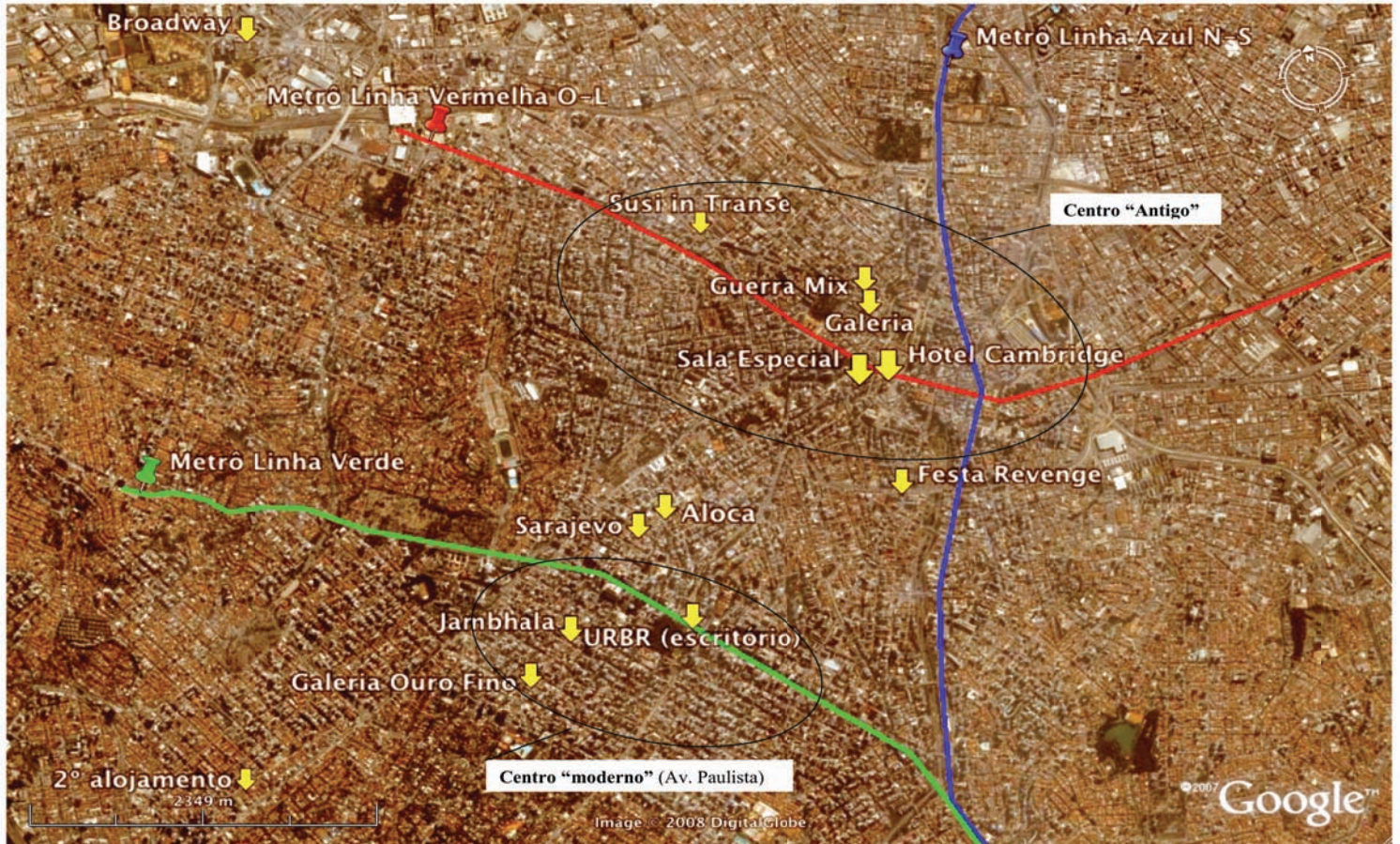


Imagem 4. Vista Geral de São Paulo

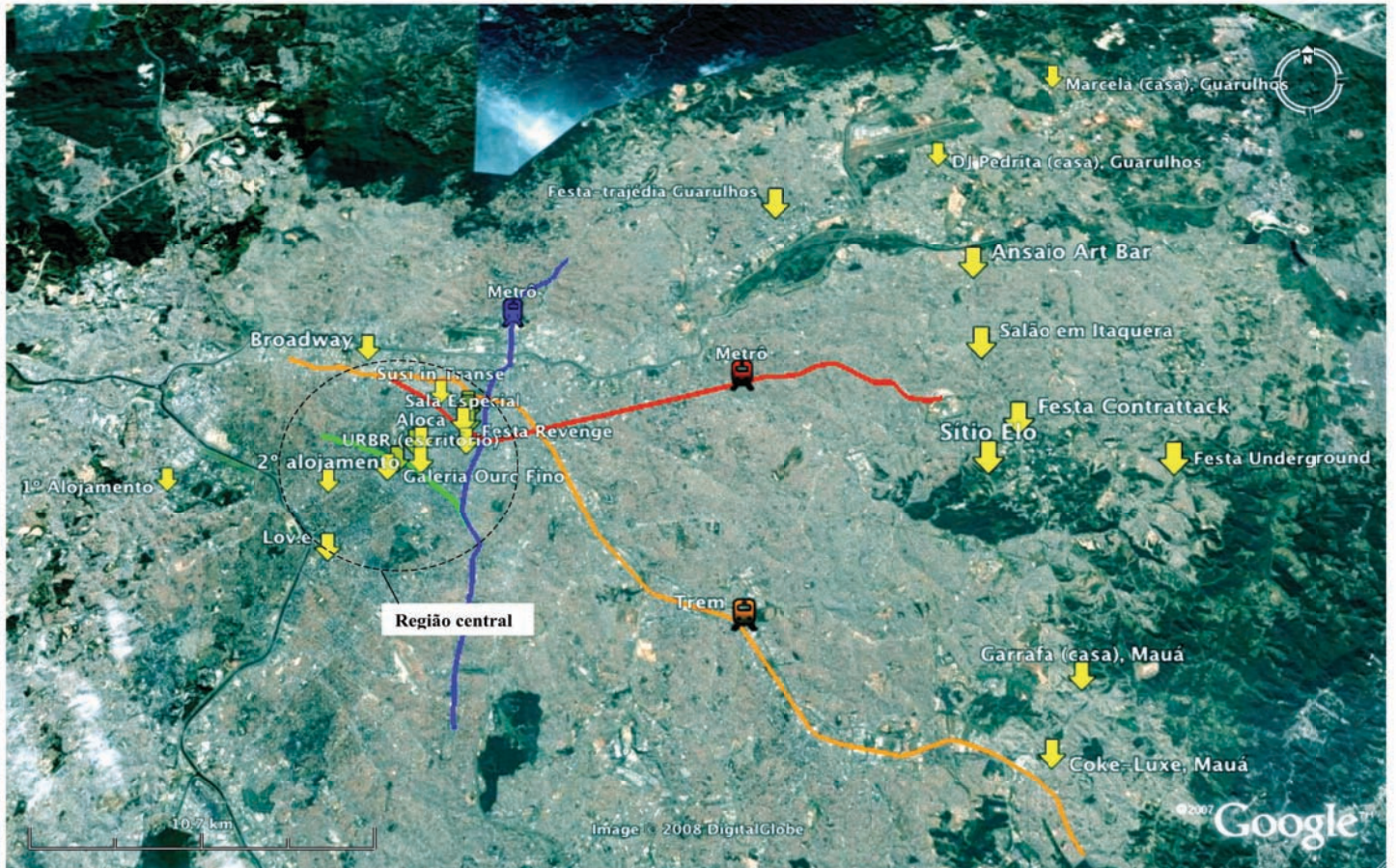




Imagem 5.

## Mapa da Grande São Paulo



## Capítulo 1

### O encontro etnográfico

#### O primeiro contato

No início de maio de 2005, recém chegado em São Paulo, realizava pela primeira vez um percurso que se tornaria rotina nos finais de semana seguintes. Saí da Zona Oeste onde estava alojado e fui de ônibus até a estação de metrô mais próxima, na Av. Paulista, onde desci meia hora depois. Peguei o metrô linha verde e na estação Paraíso passei para o linha azul em direção ao norte da cidade. Depois de algumas estações, cheguei à conexão com o metrô linha vermelha, que peguei na direção da estação Barra Funda.

Conforme o *flyer* da festa, obtido em uma loja de discos no centro da cidade, nesta estação haveria transporte gratuito até a *Broadway* (ver Imagens 3 e 4, pp. 30 e 31), meu objetivo final, casa noturna onde aconteceria uma festa com o nome de *Movement*. Eu já passara por São Paulo outras vezes antes, mas não sabia muito bem o que ia encontrar, tinha conhecimento apenas do repertório que os DJs iriam tocar: *techno* e *drum & bass* - conforme escrito no *flyer* -, adquirido quando fiz uma etnografia nas festas *rave* de Porto Alegre para minha dissertação de mestrado. Não sabia como era o lugar para onde estava indo; que tipo de pessoas encontraria, nem como reagiriam à minha presença. Sabia que a Barra Funda não era um bairro freqüentado pelos jovens das camadas médias paulistanas, que preferiam os bares e casas noturnas da Vila Olímpia (Carlos 2001, 183-6). A Barra Funda era portanto um território por mim desconhecido, não sabia como semantizá-lo socioculturalmente no contexto urbano de São Paulo.

Desci do metrô na estação Barra Funda e segui para os terminais de ônibus no pavimento inferior. Logo avistei um grupo de jovens reunidos próximo a um poste, alguns com roupas coloridas: verde, laranja, amarelo, contrastando com as centenas de anônimos que circulavam pelas imediações naquele momento. Estavam esperando o transporte para a festa, confirmou-me um garoto. Notei que eu era o mais branco entre eles e meu personagem também destoava do cenário, não só em relação aos meus colegas de festa, mas à paisagem humana nos terminais de ônibus naquele momento. Já sabia, a partir de minha experiência de pesquisa anterior, da importância dada ao “visual” e à composição de personagens nas festas de música eletrônica. Porém, não dispunha ainda de conhecimento que me permitisse adaptar minimamente aos cenários de que participaria. Meu personagem ainda pertencia ao contexto

de Porto Alegre. Ainda no alojamento, preparando-me para este primeiro contato, tentei me adaptar: vesti uma camiseta preta e vermelha, com alguns escritos ilegíveis, que comprara para realizar minha pesquisa anterior, e mantive as calças jeans e os tênis de sempre.

A van da *Broadway* chegou e todos entraram rapidamente. Quando a van parou, depois de um trajeto de poucos minutos, sua porta foi aberta. Todos saíram e dispersaram-se em segundos. Sem saber exatamente onde estava, senti-me perdido, sem saber o que fazer diante de uma fila enorme, formada com pelos menos mil pessoas absolutamente estranhas a mim. Resolvi caminhar até a porta da *Broadway*, fazendo um “reconhecimento” do local, observando a fila e o cenário das imediações. A maioria aparentava entre quinze e vinte e quatro anos, um público multi-étnico, formado por garotos e garotas de grupos populares. Sem outra opção, entrei no fim da fila, que seguia ao longo de uma avenida larga, com trânsito intenso de carros. Fiquei ali, junto com meus companheiros anônimos, como numa exposição pública para os passageiros dos automóveis que passavam.

Na minha frente estava um grupo de quatro, um casal e dois garotos, todos com no máximo vinte anos. Os garotos usavam bermudas e seus cabelos eram bem curtos, cortados com máquina. Ao reparar em meu fenótipo caucasiano e em meu cabelo liso e um tanto comprido, novamente senti-me estranho ao ambiente que me cercava, talvez tanto quanto ele o era para mim. Ali, apesar de ninguém parecer notar minha presença, eu era um ser antagônico: de um bairro de classes médias brancas de Porto Alegre em uma festa para jovens de grupos populares, em um bairro comercial/industrial de São Paulo, praticamente teletransportado de um cenário para outro.

Comecei a conversar com o grupo à minha frente, principalmente com o mais velho, João. Eles vinham de Mauá, cidade de trabalhadores do ABC paulista, uma viagem de mais uma hora de trem até ali. Logo perceberam que eu era “do sul”, o que aumentou seu interesse pela conversa. Queriam saber o que eu estava fazendo ali e como eram as festas no “sul”. Sabiam os nomes de alguns DJs que tocavam em São Paulo e acompanhavam acontecimentos relacionados à música eletrônica no Brasil, como festivais e festas famosas. Estavam bastante empolgados, pois logo iriam assistir à performance de DJs que admiravam, como Marky e Patife, além de um que vinha de Londres.

Enquanto conversávamos pensei em cortar meu cabelo bem curto, com máquina, já para a próxima festa. De repente, apareceu um garoto pedindo dinheiro para João e seus amigos. Eles o conheciam, chamaram-no de “Garrafa”. João mexeu no bolso e dali tirou um bolo de notas de R\$1 e R\$2 e umas moedas, que deu pra Garrafa, que então se voltou pra mim em um tom estrategicamente simpático: “Oi, você não tem uns centavos pra me ajudar? só

faltam quatro reais pra mim entrar”. Dei R\$0,50 centavos pra ele, que ficou muito agradecido e logo sumiu.

Minutos depois Garrafa voltou, contou pra João que conseguira o dinheiro e os convidou para irem para o início da fila, onde conseguira um “furo”. Partiram imediatamente, acompanhando-o. Segundos depois - talvez o tempo que levaram para perceber que me deixaram sozinho - voltaram e me convidaram pra ir com eles, uma atitude de companheirismo que realmente me surpreendeu. Passamos na frente de dezenas de pessoas e nos juntamos a umas amigas de Garrafa, bem na frente da porta da *Broadway*, sem que os seguranças nos repreendessem. Garrafa avisou que ainda faltava dinheiro para o ingresso. Dei mais um real pra ele. Poucos minutos depois passamos pela revista dos seguranças, pagamos o ingresso e entramos no espaço da festa. Durante os meses seguintes não encontrei mais João e seus amigos, apenas tive notícias deles. Garrafa, porém, tornou-se um de meus principais colaboradores e amigos.

Assim comecei minha etnografia, sem o saber, por uma festa na qual, ao invés de estarem tocando, os DJs que seriam seus principais personagens estavam entre o público - pois era uma festa onde tocavam apenas DJs “top”. A festa *Movement* é uma “grife”, criada pelo DJ londrino Bryan Gee - que estaria tocando na festa como atração principal -, cedida como franquia para um grupo de DJs “top” locais. Esta festa faz parte da cena comercial e transnacional de festas de música eletrônica de São Paulo, de que participam mais efetivamente DJs com muitos anos de carreira. O valor do ingresso, R\$20 para homens e R\$15 para mulheres, pode ser tomado como um símbolo da diferença e do caráter “especial” desta festa em relação às que são realizadas na Zona Leste, que custam de 1/3 a 1/4 do preço.

Pude observar um encontro muito comum para os DJs de música eletrônica de São Paulo, que serve para realimentar o imaginário de possibilidades principalmente para os DJs que ainda atuam na Zona Leste. A festa *Movement* nos serve como fotografia de um momento de um processo, representado pelo encontro de duas gerações de DJs vindos da periferia: os mais velhos no palco, tocando; os mais novos na pista de dança, dançando junto com o restante do público, dentre o qual estavam também potenciais DJs. A fronteira entre palco e pista de dança, no entanto, não era tão rígida. Alguns DJs, depois de tocar, cruzavam pela pista de dança ou mesmo ficavam por ali dançando, entre amigos que os assistiam. É justamente o “espaço” existente entre estas duas, ou talvez três, gerações presentes nesta festa, preenchido por suas trajetórias, que pretendo explorar neste estudo.

## O perigo de extinção da *cena* - o cenário no momento da pesquisa

Apesar da aparente vitalidade da cena musical<sup>12</sup> que encontrei no primeiro contato com o campo, numa festa lotada por um público bastante empolgado, um tema que veio à tona já no início do trabalho de campo foi o de que ela estaria “fraca”, “escassa” no momento, correndo o risco de acabar, caso não houvesse empenho dos DJs. A festa *Movement* foi um acontecimento extraordinário. Até o final de 2005 não houve outra *Movement* ou festa com proporções semelhantes, com um *line up*<sup>13</sup> que reunisse o mesmo número de DJs consagrados.

Para compreendermos o contexto em que se deu o encontro etnográfico fundante desta etnografia e o seu momento específico, abro um parênteses para apresentar alguns eventos e tensões que marcavam o cenário de pesquisa que encontrei. Para Cleber Port, DJ profissional especializado em *drum & bass*, da mesma geração dos DJs que tocaram na festa *Movement*, se a última festa permanente que ainda existia no centro da cidade acabasse, esta cena musical se extinguiria.

Se o Andy falar: ‘a festa *Subgrave* acabou’ ... o Negrulho já acabou a festa *Dubplate* [no *Sarajevo*] né, ‘a *Dubplate* acabou’, acabou a cena! então a gente tem um isqueiro aceso ainda, se o isqueiro apagar, meu amigo, aí pra gente acender de novo ... O que tá acontecendo agora foi mais ou menos o que aconteceu em 98, 99, tá escasso, só que agora a gente tá escasso pós-auge, então a gente teve a faca e o queijo, não administrou, e ficou numa ruim.

---

<sup>12</sup> Uma abordagem sistemática do conceito de “cena” é oferecida por Bennett e Peterson (2004). Os editores advogam, por meio de diversos exemplos locais, o foco na “cena” (*scene approach*) para o estudo da música popular, como um denominador comum para “... os contextos nos quais grupos de produtores, músicos e fãs compartilham seus gostos musicais e coletivamente distinguem-se de outros.” (Idem, 1). Como observam Bennett e Peterson, tendo sido o conceito de “cenas musicais” inicialmente usado por jornalistas e em contextos cotidianos, ele também “... funcionou como um recurso cultural para fãs de gêneros musicais particulares, possibilitando a eles formatar expressões coletivas de identidades ‘underground’ ou ‘alternativas’ para diferenciarem-se do ‘mainstream’.” (Idem, 2). Além disso, o foco na cena “... enfatiza situações em que performers, equipamento de apoio e fãs, reúnem-se para criar música coletivamente para sua própria satisfação. De muitas maneiras a organização das cenas musicais contrasta agudamente com a da indústria musical multinacional, na qual um número relativamente pequeno de pessoas cria música para mercados de massa. As cenas e modos industriais de produzir música, é claro, dependem um do outro.” (Idem, 3). Tanto o tipo de cena “local” quanto o “translocal” identificados por Bennet e Peterson (Idem) podem ser usados para definir esta cena de música eletrônica protagonizada pelos DJs e público da “periferia”. Para os autores, “... *cena local* corresponde mais imediatamente à noção original de cena como um agregado em torno de um foco geográfico específico. ... *cena translocal*, refere-se a cenas locais amplamente difundidas, comunicando-se regularmente e mobilizadas em torno de uma forma e estilo de vida distintos.” (Idem, 6 - itálicos meus). Embora estas definições sirvam como *background* para a cena a qual me refiro neste trabalho, concentro-me no modo como os próprios atores sociais o definem conceitualmente e na prática. Por isso, uso o termo “cena” em itálico (*cena*) quando me referir à *cena de música eletrônica da periferia de São Paulo*.

<sup>13</sup> *Line up* é um termo internacionalmente utilizado pelos DJs contemporâneos para se referirem ao elenco de DJs que tocam em determinada festa.

Os próprios DJs, no entanto, teriam sido responsáveis por esta “escassez”. Júlio Box 12, outro DJ de *drum & bass*, que atuava de modo independente nas festas da periferia e nas do centro, compartilha da impressão de Cleber.<sup>14</sup>

... a cena aqui no centro deu uma caída né, mas o que tava rolando... o que vai começar a rolar no centro é a festa do Andy, ali no Anhangabaú ... tem a festa do Marnel no *Susi [in Transe]*, que é o *The Bass*, porque hoje em dia aqui em São Paulo é triste, mas poucas festas são contínuas, semanais, tá ligado, ... mas isso é fase também.

A situação, portanto, era mesmo ruim, apesar de parecer para Júlio apenas uma fase. Esta “baixa” atual, no entanto, teve precedentes em anos anteriores. A preocupação com a extinção da *cena* adquire mais sentido se considerarmos outros fechamentos de casas noturnas que operaram por mais de uma década e tiveram grande importância histórica para o mundo dos DJs de música eletrônica de São Paulo. O DJ Marcelo DMS, com mais de dez anos de carreira, dono da Orbit Music, uma loja de discos na Galeria, onde ficava também a loja onde trabalhava Júlio Box 12, lembra das casas noturnas que existiam na periferia:

eu sempre freqüentei muito as casas que eram periferia, que ia o povão mesmo, eu acho que é legal, antigamente tinha muito isso né, hoje em dia não tem muita casa noturna especializada só em música eletrônica, está acabando, são mais festas, por isso que eu acho que a cena deu uma caída.

As casas às quais Marcelo se refere, e que “acabaram”, são a *Toco* (bairro da Penha, 1972-1997), a *Sound Factory* (bairro da Penha, 1985-1997), e a *Overnight* (bairro MÓoca, 1988-2004).<sup>15</sup> As três na Zona Leste de São Paulo, funcionaram por pelo menos doze anos, foram locais de socialização, profissionalização e trabalho não só dos atuais DJs de música eletrônica, como Cleber Port e Negrulho, Marcelo e outros, mas também para um público de milhares de jovens de grupos populares paulistanos que as freqüentavam, suas estórias, mitos, enfim, um imaginário coletivo construído em relação a estas festas e à região que ocupavam: a “Zona Leste”.

Esta iminente extinção no ano de 2005 era preocupante para muitos DJs, que diferente de Cleber, não tinham outras fontes de renda além da obtida com o estilo de música no qual se especializaram, revela ele:

<sup>14</sup> Ver Imagem 17 na p. 184: “Localização relativa das trajetórias individuais de DJs da periferia e sua mobilidade”.

<sup>15</sup> “Overnight encerra suas noites de festa em São Paulo”, *Folha de São Paulo*, terça-feira, 20 de julho de 2004.

O Koloral, grande DJ, que eu admiro pra caramba, o cara praticamente não tem o que fazer, não vive de nada, eu ainda tenho a minha vida paralela de festas e tal, ganho minha vida com a música, mas e gente que só toca *drum & bass*? ... eu consigo girar o meu dinheiro desse jeito, sabe, tocando as músicas que eu gosto aqui e ali, mas e o Koloral? e DJs que tão na cena aí há dez anos? os caras não têm o que fazer!

Negrulho, também DJ de *drum & bass*, com mais de dez anos de carreira, lembra da fase ruim de alguns anos atrás, quando teve que buscar alternativas de renda.

... eu tive oportunidade de tocar em alguns lugares freqüentados pelo pessoal da moda e tal, um pessoal de cinema, e viram meu perfil de ser humano, e algumas pessoas desse meio me descobriram, ficava na minha cabeça: ‘pô, você tem uma altura legal cara, você não tem vontade de fazer uns desfiles, de fazer umas filmagens? – eu não, sou DJ’ e tal, toda aquela coisa né, e teve uma época [1998/99] que a cena aqui de São Paulo ficou muito ruim, e eu falei, ‘pô, preciso de grana cara’, aí eu lembrei dessa idéia que me citaram assim, aí eu procurei essas pessoas, aí atualmente eu trabalho com moda, faço alguns desfiles e na área de cinema eu fiz várias coisas assim, fiz o filme Carandiru, o Nina, vários assim, do cinema nacional.

A falta de trabalho enfrentada pelo DJ Negrulho em 1998-99, forçou-o a procurar alternativas de renda como modelo e ator, papéis que continuou desempenhando junto com o de DJ. O fechamento de festas representa, portanto, o enfraquecimento de um mercado de trabalho para o qual os DJs mais experientes têm investido em formação durante muitos anos de sua vida, sendo DJs como Koloral e Negrulho forçados a procurar outras atividades para garantir sua subsistência.

Outro fato, mais recente que o fechamento das casas noturnas, que contribuía para o sentimento negativo em relação ao estado atual da *cena*, foi o encerramento da festa comandada pelo DJ de *drum & bass* de maior prestígio no Brasil, um DJ que veio da Zona Leste de São Paulo e por sete anos tocou no clube de música eletrônica de maior prestígio entre os DJs brasileiros: o *Lov.e*, uma casa noturna voltada ao público de camadas médias, localizada na Vila Olímpia, bairro nobre de São Paulo. Lá, junto com DJs convidados, tocava o DJ Marky, personagem visto como central no mundo dos DJs de música eletrônica brasileiros e em especial dos que moram na Zona Leste de São Paulo. Marky desempenha para eles o papel de uma espécie de “herói cultural”<sup>16</sup> ao mesmo tempo real e mítico, por ter

<sup>16</sup> Williams (1986) usa o termo “herói cultural” para se referir ao papel dos disc-jóqueis de rádio para os afro-americanos migrados de áreas rurais do sul dos Estados Unidos para centros urbanos entre 1940 e 1950. Defende ele que a própria popularidade do disc-jóquei teria ocorrido em função desta migração, pois, através de intervenções narrativas e musicais, o disc-jóquei criava um sentimento de comunidade, endereçando problemas práticos enfrentados por sua audiência em sua adaptação ao meio urbano. Marky desempenha um papel de importância comparável, porém através da linguagem musical e performática da era da reprodutibilidade digital (Goodwin 1990), para jovens das periferias urbanas da metrópole brasileira com expectativas limitadas de

fundado o mito do DJ da periferia que ganha o mundo com suas performances e *mixagens* virtuosas, que passa a ser representado por outros e vem reproduzindo-se.<sup>17</sup> Tal era a projeção nacional de Marky e o prestígio deste clube na cena eletrônica brasileira, que a notícia de seu encerramento apareceu inclusive no jornal *Folha de São Paulo* de 15 de junho de 2005. “Era uma parada que dava um puta *up* na cena, segurava assim, tipo, vários caras tocavam, eu cheguei a tocar algumas vezes, mas parou e os caras foram indo pra outro lugar”, lembra Negrulho.

Fatos aparentemente corriqueiros, como o fechamento destas casas noturnas, e em especial o fechamento da festa de Marky no *Lov.e*, tiveram grande impacto para os DJs e o público que as freqüentavam. O fechamento da festa de Marky foi o último e mais profundo de uma seqüência, com um peso simbólico muito maior para DJs e público, principalmente da Zona Leste, além do que, qualquer um destes fechamentos significava uma perda concreta de postos de trabalho e de futuras oportunidades para DJs iniciantes. O que significava, do ponto de vista dos DJs, o DJ Marky tocar no *Lov.e*?

DJ Marky, filho de um policial e de uma costureira, criado no bairro da Penha, Zona Leste de São Paulo, teria sido um dos principais responsáveis pelo aumento do prestígio do personagem DJ no Brasil. Outros DJs, da mesma geração de Marky, como Patife, Xerxes e Andy, todos socializados em regiões periféricas de São Paulo e consagrados como DJs nas casas noturnas fechadas nos anos anteriores, também eram mencionados regularmente, mas nenhum deles exerce a mesma influência, sendo Marky o mencionado pelos próprios DJs de sua geração como o de melhor performance, técnica e conhecimento de repertório. Os relatos abaixo dão uma amostra de seu prestígio entre os DJs de São Paulo, de seu peso simbólico e histórico, de seu prestígio internacional, de seu papel no desenvolvimento da cena de música eletrônica no Brasil, e acima de tudo, de sua importância na construção do sentido de ser DJ e para o desenvolvimento de uma trajetória, no caso dos que se espelham em sua imagem.

... já teve DJ brasileiro considerado melhor do mundo durante um bom tempo aí, que foi o DJ Marky. (DJ Henry Jay)

... o Marky é da Zona Leste, tipo, ele nasceu, cresceu na Penha, foi residente da *Toco*, da *Sound Factory* ... eu via ele tocar, e assim ... tipo, da Penha pro mundo, sabe, tem vários caras assim. (DJ Andrew Santos)

---

progresso profissional e transformação pessoal nas décadas de 1990 e 2000. Seu personagem adquiriu mais destaque e significado social, no entanto, justamente quando midiaticizou-se, distanciando-se do público que inicialmente lhe deu suporte e para quem servia como referência de modo mais direto.

<sup>17</sup> Embora a trajetória de Marky não seja diretamente abordada neste trabalho, ela é tão evocada pelos colaboradores desta pesquisa que chega a ser indiretamente apresentada em toda sua extensão, tornando-se uma base semântica para as suas próprias trajetórias.



um dos caras que eu prestei mais atenção até hoje foi o Marky, não tem nem o que falar do cara, o cara que segurou muito tempo [a *cena*] nas costas e acho que ainda segura o *drum & bass* aqui no Brasil ... não tem nenhum DJ no Brasil que não tem o que falar do Marky, ... na época que eu comecei, eu ficava na frente do palco onde ele tocava: ‘nossa, Marky, Marky, o cara é foda, o cara é foda’. (DJ Johnny DB)

eu acho que o próprio talento do Marky ofuscou os outros, porque você tem o Marky no primeiro escalão ... e todo o resto [dos DJs de sua mesma geração] três degraus abaixo, né, e isso é visto naturalmente por todo mundo. (DJ Cleber Port)

A projeção alcançada pelo DJ Marky teria a ver com vários fatores, como explica Cleber Port, que acompanhou de perto a sua trajetória.

... eu acho que o Marky juntou coisas que poucos DJs tinham, que era o carisma, o fato de ser negro, o fato de ter vindo da periferia, e o fato de ter um talento enorme, sabe essa complexidade de coisas, tudo junto numa pessoa só? ... então tudo isso é pano pra manga pra mídia explorar né: ah, ‘o cara da periferia, que conseguiu sucesso’ que nananá, que nananá, enquanto eu acho que dificilmente um branco ia conseguir isso, sei lá, eu posso estar viajando, mas é uma coisa que é feita pro brasileiro, tipo, brasileiro adora colocar lá em cima gente que veio de família humilde e tal.

Para além da projeção midiática de Marky e para o público em geral que possa tomar conhecimento de seu personagem, Marky transformou-se em um símbolo de realização profissional através da música para centenas de garotos, principalmente da periferia, que passaram também a querer ser DJ, a querer ser como o Marky e fazer o que ele fez, rompendo com o conceito dominante de trajetória social para os personagens de grupos populares.

Há relatos jornalísticos, como o de Cláudia Assef, *Todo DJ já sambou* (2003), que circulam entre os DJs e contribuem para a mitificação de personagens como Marky. Um evento de destaque neste relato, tido como chave para a trajetória de Marky, é o da primeira viagem que ele e Patife fizeram para Londres, em 2002, realizada de modo heróico, a convite de um produtor inglês que Marky conheceu quando trabalhava como vendedor na loja de discos *Up Dance*, na Galeria, no centro de São Paulo, no mesmo lugar onde Marcelo tem sua loja e onde trabalha Júlio Box 12. Marky e Patife, depois de alguma hesitação, usaram o cartão de crédito de um amigo para comprar as passagens e com o voo mais barato que encontraram chegaram a Londres. Os desdobramentos dos contatos feitos nesta primeira viagem teriam inaugurado a expansão de sua rede de reciprocidades<sup>18</sup> à Europa, bem como potencializado sua imagem no Brasil.

<sup>18</sup> O conceito de reciprocidade definido por Mauss (1950) como fundante da sociedade é bastante evocativo para compreendermos a natureza dos vínculos que definem as cenas musicais *locais* e *translocais* (Bennet e Peterson

A presença de Markey no *Lov.e*, no comando da festa da casa noturna especializada em música eletrônica de maior prestígio em São Paulo, no bairro Vila Olímpia, região em fase de renovação urbana, com prédios de escritório de alta tecnologia que abrigam empresas multinacionais (Carlos 2001; Frúgoli Jr. 2000), onde à noite reúnem-se em casas noturnas inacessíveis para os garotos da periferia personagens das camadas médias e altas de São Paulo, simbolizava localmente, portanto, a possibilidade de redefinição do conceito de trajetória social dominante entre uma geração de garotos de grupos populares.

O encerramento da festa organizada por Markey nesta prestigiada casa noturna representava não apenas a perda de um espaço de trabalho valioso para DJs locais, mas um abalo sísmico no imaginário de centenas de DJs cujo projeto de vida fora construído tendo a imagem do DJ Markey tocando no *Lov.e* como referência. Representava, além disso, uma decepção em relação a dois universos antagônicos que os DJs – mediadores por excelência – acreditavam estar tendo sucesso em mediar: o da periferia e o do centro de São Paulo, respectivamente, dos grupos populares e de camadas médias. A presença de Markey no *Lov.e* materializava esta crença amplamente compartilhada pelos DJs de *drum & bass* na possibilidade de encontro em uma mesma pista de dança destes dois grupos, uma das mediações mais caras aos DJs de *drum & bass*, cujo aparente sucesso na realização contribuiu para o prestígio de Markey em ambos universos. Com o encerramento desta festa, a possibilidade de tal encontro tornou-se ainda mais duvidosa.

O tema da “extinção” da *cena*, no entanto, preocupava especialmente a um tipo de DJ: os DJs profissionais, da mesma geração de Markey, os mesmos que tocaram na festa *Movement*, com que comecei o capítulo. A *cena* que corre risco de extinção, é a cena dos DJs que atuam no centro, em casas noturnas comerciais, voltados para público de camadas médias que participa do circuito de festas underground da região central de São Paulo. Os DJs que ainda atuam na Zona Leste, por sua vez, não estavam profissionalizados na época do fechamento destas casas, portanto não perderam postos de trabalho, vivenciando este processo de outro modo.

---

2004). A noção de troca, porém repensada em escalas que considerem universos de sentido micro e macro, bem como sua inter-relação, é fundamental para compreendermos a lógica de extensão das redes de troca que definem as cenas musicais, pois não é simplesmente pelo compartilhamento de um gosto musical e nem por interesses pessoais que músicos e atores sociais buscam parcerias em outros continentes e países. Estas parcerias pressupõem interesses de potencialização profissional mútua, em que a imagem e a produção cultural do parceiro, munidas de um *mana* - assim como a simples evocação do “pressuposto global” que os une para além de “meras” alianças e sentidos paroquiais locais -, complementam a sua própria.

Há, portanto, uma diferença crucial na trajetória destas duas gerações de DJs: os mais antigos, hoje na faixa dos trinta anos, não precisaram organizar suas próprias festas para tocar - a não ser as festas com amigos, no bairro ou na escola, que fazem parte do início da trajetória da quase totalidade dos DJs socializados na periferia. Para esta geração pioneira, sua carreira profissional começava quando algum dono de casa noturna os empregasse. Tendo obtido sucesso nas primeiras festas, iam, nos meses ou anos seguintes, galgando postos de maior prestígio e melhor remunerados no mercado de trabalho das casas noturnas direcionadas ao público de baixo poder aquisitivo. Havia uma demanda por DJs no mercado das festas dos finais de semana, *matinês* para os menores de idade e à noite para os maiores; uma instituição de apelo massivo, que marcou a experiência de várias gerações de grupos populares urbanos de São Paulo.

Para a geração mais nova de DJs, no entanto, as coisas foram diferentes. Devido ao processo de fechamento das casas especializadas em música eletrônica, nas quais os hoje DJs “top” desenvolveram suas carreiras, houve uma redução drástica de postos de trabalho. Junto a esta redução houve um aumento do número de DJs na cidade, motivados pelas aparições midiáticas de DJs pioneiros, como Markey e Patife, assim como pelo crescente prestígio associado à profissão de DJ. Muitos garotos de camadas médias, chamados de “playboys”, ou “boys”, empolgados com o que para eles era uma novidade, com mais recursos financeiros e “oportunidades”, passaram a participar da disputa por postos de trabalho com os DJs da periferia. Como consequência, os DJs da periferia que queriam tocar e ainda não estavam inseridos no mercado de trabalho, se quisessem tornar-se DJs tinham que organizar suas próprias festas. E assim o fizeram, criando um universo de atuação com uma lógica própria, que chamo de *cena de música eletrônica da periferia*, ou simplesmente *cena*. Muitos dos participantes deste mundo, como Garrafa, nunca puderam ao menos ir a uma festa de Markey no *Lov.e* durante estes sete anos, embora ouvissem relatos sobre elas.

Por outro lado, os mesmos que reconhecem o mérito de Markey, reconhecem também o lado negativo de apenas um DJ ter tanta visibilidade enquanto outros correm o risco de ficar sem trabalho. Para o DJ de *drum & bass* Marnel, um dos DJs que tocava na festa *Movement* ao lado de Markey,

... todo mundo fica esperando muito de um DJ, que é o DJ Markey, sabe: ‘o DJ Markey vai me ajudar, o DJ Markey vai não sei o que, o DJ Markey vai me por pra tocar no *Lov.e*, o DJ Markey vai fazer isso’, muita gente fica esperando e tem esse sonho, essa

idéia, e eu nunca vi isso acontecer, e não vai acontecer cara, enquanto alguém não tomar uma iniciativa.

Existe uma tensão entre as diferentes gerações de DJs e mais ainda entre os que tocam na periferia e os que tocam no centro. Cangaíba, DJ especializado em *jungle* e *drum & bass*, toca e organiza festas na periferia no *projeto Tendence*. Ele divulgava festas junto com Marky quando este morava no bairro da Penha e tocava na casa *Sound Factory*. Para ele, a preocupação com a extinção da cena vem de um tipo particular de DJ:

... as pessoas que falam hoje que a cena tá lá em baixo são aquelas pessoas que tão pouquinho preocupadas com o que vai acontecer daqui pra frente, mas tão preocupadas com elas mesmas ... mas se tivesse uma merda eu não estava aqui, ele [Cangaíba aponta para os outros DJs do *projeto Tendence* que participam da entrevista: DJ Smurff, DJ Tikko, DJ Foo] não estava aqui, ele não estava aqui, ele [eu] não estaria aqui conversando junto com a gente, eu não estaria tentando dar continuidade àquilo que tava lá atrás, então se a pessoa parar um pouco pra falar: ‘pô, vou correr mais atrás’, as pessoas pensam em ficar falando: ‘pô, a cena tá uma merda’, a pessoa tá preocupada com o que o João Zé Ninguém vai tocar lá na pista, o que o Zé Ninguém vai tocar lá no Skol Beats,<sup>19</sup> mas não tá preocupado com o dia-a-dia dela ali, que ela pode chegar a conhecer ele [aponta para os outros], ele aqui, e a gente virar,<sup>20</sup> e a família<sup>21</sup> crescer mais ainda, o pessoal não tá preocupado com isso.

DJ Cangaíba, chamando atenção para a importância da solidariedade entre os DJs, mostra que o tema da “extinção da *cena*” marca a diferença entre duas gerações, ambas socializadas na periferia, que se conhecem e mantêm contato. Uma, porém, já profissionalizada, tocando em casas comerciais, enfrenta o risco da perda de um mercado construído ao longo dos anos, embora alguns destes DJs, como Marky e Patife, tenham já se transformado em personagens cosmopolitas, dependendo muito pouco do mercado local de casas noturnas onde toca-se este tipo de música. Outros desta mesma geração, que não

<sup>19</sup> Festival anual de música eletrônica realizado em São Paulo, patrocinado pela marca de cerveja Skol, que reúne DJs de destaque do mundo todo, e um público médio de 60 mil pessoas. Este festival ocupa um lugar importante no imaginário dos DJs da periferia. Trata-se de um outro símbolo da possibilidade de transformação pessoal e coletiva para os DJs de grupos populares. Com exceção do DJ Tikko, do *projeto Tendence* do qual participa DJ Cangaíba, os DJs que atuam na periferia participam do *Skolbeats* como espectadores, assim como fizeram na festa *Movement*. DJ Cangaíba critica a visibilidade dos DJs que tocam neste festival e a pouca importância dada aos DJs que tocam na periferia.

<sup>20</sup> Ouvi várias vezes o termo “virar”, no sentido de que uma festa “virou”, quando os lucros desta compensaram o investimento. Neste contexto, “virar” significa obter sucesso no empreendimento que se realiza.

<sup>21</sup> “Família” é muito usado pelos personagens da periferia, como uma extensão do sentido original do termo “família” - como pessoas unidas por relações de parentesco -, aos amigos, pessoas com quem se mantém uma forte relação de amizade e por isso poderiam também ser consideradas “família”. Esta extensão de sentido é bastante significativa no contexto estudado, pois muitos DJs foram socializados em arranjos familiares não-tradicionais, sendo seus amigos, ou colegas, a “família” que têm. Neste sentido, DJ Cangaíba chama de “família” os DJs que participam de seu *projeto*, de modo específico, mas inclui também, de modo geral, os outros que também são DJs e atuam na realização das festas na periferia.

obtiveram o mesmo sucesso, ainda dependem do mercado local para a sua subsistência, tocando ou organizando festas na região central de São Paulo, como os DJs Marnel, Negrulho e Andy. A outra geração atua principalmente na periferia, realizando as suas próprias festas. Continuam empregados em outras atividades para garantir sua subsistência e realizam *projetos* junto com outros DJs, de modo coletivo e com menos autonomia individual, “dando continuidade ao que estava lá atrás”, como lembra Cangaíba, continuando o projeto desenvolvido pelos DJs da geração mais antiga. Ele revela um campo de atuação que não enfrenta o risco de acabar, pois seus DJs não dependem dele financeiramente, DJs que tomaram para si a iniciativa de organizar festas “na periferia”, reforçando a identidade de “ser da periferia” e vivenciando de modo diferenciado as tensões étnicas e de classe experienciadas pelos DJs profissionais na tentativa de mobilizar como público a classe média branca paulistana.

É nas trajetórias destes DJs socializados na periferia, em suas estratégias de organização e atuação, nas próprias interpretações que fazem de seu papel nestes processos e acima de tudo nas tensões deles emergentes, que concentro esta etnografia. Foi neste cenário etnográfico, onde relacionam-se DJs de diferentes gerações, em diferentes condições de inserção profissional, ocupando diferentes lugares com diferentes significados no espaço urbano de São Paulo e com diferentes visões sobre sua atuação, muitas vezes antagônicas, que encontrei os DJs que colaboraram com este estudo.

### **Observação participante na festa**

Cada universo de pesquisa demanda do etnógrafo estratégias específicas de inserção e estabelecimento de vínculos com seus colaboradores. Algumas estratégias utilizadas neste trabalho de campo desenvolvi em minha experiência anterior nas festas *rave* de Porto Alegre, outras precisei desenvolver para dar conta deste outro universo humano, cultural, social e urbano no qual me inseria.

Os sujeitos sociais que compõem este universo não vivem em uma comunidade territorialmente delimitada, em um bairro, ou numa rua, onde podem ser encontrados 24h por dia. Poucos vivem em locais próximos uns dos outros, e poucos “são” DJs 24h por dia. Na luz do dia a maioria deles se dedica a atividades de baixa remuneração e de pouca qualificação no mundo do trabalho paulistano, como auxiliares de escritório, de mecânico, cobradores de ônibus, entregadores de pizza, motoboys, operadores de copiadora, etc. De modo geral vivem em meio a uma população anônima, residente em centenas de quilômetros quadrados de áreas

urbanas que chamam de “periferia”. A região de periferia da Zona Leste de São Paulo, estendendo-se às suas cidades satélites, é a que adquire mais significado para os colaboradores desta pesquisa. Além de ser o lugar onde vivem e realizam a maior parte de suas festas, é uma região constantemente referida na construção de sua identidade de grupo, lugar de origem de seus “heróis culturais” e de eventos significativos para sua história cultural. Mesmo assim, não há um único lugar onde “encontrá-los” como grupo, pois sua existência como tal ocorre apenas no evento da festa, nos finais de semana.

Sua identidade como grupo social define-se pelo pertencimento a uma rede de relações atualizadas semanalmente, de pessoas que compartilham, acima de tudo, o mesmo gosto musical, como sempre enfatizam: música eletrônica, seja o estilo *techno* ou *drum & bass*. Para além da relação entre pessoas-música, a relação entre os sujeitos sociais participantes desta rede é fortemente marcada por experiências étnicas e de classe semelhantes, que chamarei de “experiência urbana” e que utilizarei como categoria que contempla estas duas variáveis. Como veremos, a categoria “periferia” é evocada pelos colaboradores tanto para definir a identidade sócio-econômica, cultural e urbana, dos participantes desta rede, quanto para situar geopoliticamente sua experiência urbana. O pertencimento a esta rede é permeado também por valores morais, estéticos e ideológicos, relacionados à música e à participação nesta “comunidade” encabeçada pelos *projetos* desenvolvidos por DJs. Esta rede se atualiza e reúne de modo itinerante em diferentes locais da periferia da Zona Leste, constituindo a base sociológica da *cena*.

O evento da festa, como festa, possui uma dinâmica cultural e de interações sociais própria, que deve ser considerada pelo pesquisador cujo objetivo é registrar os aspectos que lhe interessam da festa e obter informações que contribuam para as suas interpretações. Atuar de modo convencional neste contexto, como representar o estereótipo do etnógrafo romântico - à la Malinowski entre os nativos das ilhas Trobriand -, tomando notas em uma caderneta diante de pessoas que se divertem, ou tentar entrevistar pessoas no contexto de uma festa, pode levar ao fracasso quem tem como objetivo revelar os sentidos profundos de participar da festa para os seus frequentadores. Além de poder soar bizarro para os participantes imersos na dinâmica da festa, pois, uma vez no espaço da festa, o pesquisador é imediatamente incluído em sua lógica cultural. Neste sentido, não há como ser “sério” em uma festa, evento cuja própria definição pressupõe a ruptura com a dinâmica das interações cotidianas e o estabelecimento de uma lógica cultural diferenciada.

Segui estes princípios, porém, nunca deixei de comunicar meus objetivos para meus colaboradores sempre no momento e na linguagem que considerei oportunos de acordo com

esta “lógica” da festa. Da mesma forma que nunca pretendi ou tentei “passar por nativo”. O que precisei foi construir um personagem-etnógrafo adequado a este universo de pesquisa, como apresentarei logo a frente. Para a eficácia de meu personagem-etnógrafo, i.e., para o convencimento de que eu realmente estava “pesquisando” suas festas, ou “fazendo um *trampo*”<sup>22</sup> sobre elas, a máquina fotográfica e a filmadora que utilizei em quase todas minhas observações de campo, sem dúvida, tiveram um papel ritual fundamental, pareciam inclusive potencializar o culto às máquinas midiáticas que lá era promovido. O fato de eu telefonar para os DJs que estavam organizando a festa, com antecedência, apresentando-me como um pesquisador vindo de Porto Alegre, e pedindo autorização para filmar, “para a pesquisa que estava fazendo”, preparava-os para minha performance de etnógrafo em campo. Assim, quando me viam, circulando pela festa e utilizando minhas câmeras, minhas intenções anunciadas podiam ser por eles confirmadas.<sup>23</sup>

## Entrevistas

Consegui já nas primeiras festas observadas, combinar entrevistas. A primeira que agendei estando em uma festa foi com o próprio Garrafa, na segunda vez que o encontrei depois da festa *Movement*. A seguinte foi com DJ Bruno, amigo de Garrafa. Márcio Duarte, dono da loja de discos *Stuff Records*, na Galeria, forneceu-me uma lista de nomes e telefones de DJs com projeção na cena paulista. Pude entrevistar alguns destes, aproximando-me deles de modo indireto, fora de seu cenário de atuação. As entrevistas com os DJs que atuam na “periferia”, no entanto, foram realizadas a partir de contatos diretos, “em campo”, feitos pessoalmente com eles em seu contexto de atuação. O universo desta pesquisa foi definido, portanto, a partir dos personagens que fui contatando, de suas redes de contatos, e dos eventos que promoviam.

Quando combinávamos a realização de uma entrevista eu sugeria que a fizéssemos em suas casas. Era importante para mim conhecer o máximo possível sobre as atividades que realizavam, os cenários e os personagens com quem se relacionavam fora da festa, quando eram “pessoas comuns”, representando outros papéis e incorporando outros personagens. Para mim, o sentido de ser DJ e de tocar música eletrônica em festas, poderia ser em grande parte revelado através do contraste, pelo que estes sujeitos *não eram* durante a festa, ou pelo que

<sup>22</sup> “Trampo” significa trabalho na linguagem de meus colaboradores.

<sup>23</sup> No decorrer do trabalho de campo, de maio a dezembro de 2005, observei um total de 27 festas, conforme a relação de festas observadas no Anexo 1.

eles *eram* em outras situações, aparentemente muito ou pouco antagônicas em relação aos seus personagens DJs. A partir de mais ou menos a metade do período de realização do trabalho de campo, comecei a notar que os DJs que haviam sido entrevistados comentavam o fato com outros. Estes, por sua vez, algumas vezes me procuraram, comunicando-me que também gostariam de ser entrevistados ou que também gostariam de ter suas festas e suas performances gravadas, assim como eu estava fazendo para os demais.

A realização das entrevistas, bem como os deslocamentos de ida e volta dos locais de residência dos colaboradores, revelaram-se assim eventos cheios de acontecimentos de grande riqueza etnográfica. A densidade destes acontecimentos “ao redor” da entrevista propriamente dita me levam a questionar a própria definição de observação participante e de entrevista como técnicas distintas de registro de informação. Das dezoito entrevistas formais que realizei, registradas em audiovisual, apenas a com o DJ Negrulho foi realizada no contexto de uma “festa”, porém, em um *lounge* bar, um espaço pequeno com mesas onde os freqüentadores sentavam para conversar. Todas as outras foram realizadas, ou nas casas onde moravam e/ou se reuniam os DJs, ou nos locais onde trabalhavam: em lojas de discos (Márcio Duarte, Júlio Box 12 e Marcelo DMS) e no escritório de uma gravadora/agência de DJs (Michel Palazzo). Apenas a última entrevista, com o DJ Cleber Port, foi realizada em meu segundo alojamento, no bairro Pinheiros, por insistência do próprio entrevistado.

Nas dezoito entrevistas semi-estruturadas que realizei, estiveram presentes vinte e sete pessoas, entre DJs, *promoters*, freqüentadores em diferentes fases de suas trajetórias, lojistas, um profissional de sonorização, e um dono de gravadora, sendo que estes últimos também são DJs, e que os DJs entrevistados já foram freqüentadores de festas em anos ou décadas anteriores.

### **A construção do personagem-etnógrafo**

Uma estratégia que me parece singular a cada universo de pesquisa, ou mesmo uma condição para a sua realização, é a construção e incorporação do personagem-etnógrafo por parte do pesquisador.

No cenário descrito acima realizei meu primeiro contato com o universo no qual imergiria. Meu estranhamento inicial em relação a ele preocupou-me quanto ao trabalho etnográfico que passaria a desenvolver a partir de então. Meu personagem, ainda formatado para o universo portoalegrense em que vivia, mostrou-se inapto a este novo contexto. Comecei a pensar no que poderia fazer para reduzir estas diferenças; em como inserir-me



neste outro cenário e em suas dinâmicas, entendendo que algumas transformações por que passaria se dariam de modo consciente e intencional. Mesmo que meu personagem convencional não atrapalhasse o desenvolvimento do trabalho de campo, acreditava eu que a construção de vínculos de identidade com os colaboradores de minha pesquisa, seja pela indumentária, pelo gosto musical, pela linguagem, pelo compartilhamento de experiências, é uma condição para ter um acesso mais denso ao seu mundo. É justamente através destes elementos que se identificam entre si, expressando sua diferença em relação a outros grupos, como as camadas médias ou outros garotos de seu estrato sócio-econômico. Incorporar outro personagem ou compor um personagem-etnógrafo para este novo campo me parecia uma condição necessária para este acesso.

Terminei, a partir das relações que fui estabelecendo com os outros personagens deste universo e suas práticas, transformando-me. Construí para mim um personagem-etnógrafo que me permitisse circular com alguma naturalidade, de dia ou à noite, utilizando metrô, ônibus, e trem, pelos bairros das periferias de São Paulo e cidades vizinhas, onde os DJs moravam e organizavam suas festas, enfrentando o perigo fantasmagórico da violência que assombra estas regiões da cidade. Um personagem que me permitisse circular também pelas imediações da vila onde encontrei um alojamento na Zona Oeste de São Paulo. A primeira destas transformações foi ir ao salão de cabeleireiro que existia nesta mesma vila e cortar meu cabelo com máquina, ao ponto de ficar quase careca, um recurso de inserção em um novo cenário de acordo com suas tendências estéticas.

Nas primeiras incursões etnográficas em São Paulo, pude familiarizar-me com as tendências estéticas dos “figurinos” utilizados pelos “personagens periféricos” de São Paulo, de modo geral, e dos participantes das festas de música eletrônica da periferia, em particular. Identifiquei as preferências dominantes destes por determinadas marcas de vestuário, calçados e acessórios, como as marcas esportivas internacionais Adidas e Nike; marcas especializadas no estilo chamado *streetwear*, como as internacionais XXL, Ecko Unltd. Algumas marcas de roupa locais também eram apreciadas, como a Cultura de Rua, que consistia em um figurino como camisetas estampadas com o nome “cultura de rua”, ou com nomes e desenhos relacionados ao skate e ao hip hop: bermudas largas, tênis e bonés. Outras marcas locais diversas eram do estilo de roupas chamado *clubber*, vendidas na loja *Guerra Mix*, combinando cores contrastantes e pouco comuns na indumentária da população local, como preto, amarelo, laranja, verde limão, prata e preto brilhante; além de terem estampadas o nome da loja *Guerra Mix* e dos estilos musicais preferidos, como *techno*, *drum & bass* e *trance*, ou figuras de DJs, toca-discos e alienígenas. Apesar de variações no custo e da

possibilidade de se comprar versões pirata, o preço deste tipo de indumentária é bem mais alto, por exemplo, do que o de roupas desvinculadas a algum tipo específico de identidade urbana, produzidas em série, sem marketing de marca e vendidas em lojas de departamentos.

Diante desta lógica cultural da indumentária, optei por utilizar um figurino “sem marcas”, justamente pelo seu alto prestígio entre os garotos da periferia e pelo risco que representaria para minha pessoa circular por regiões consideradas perigosas ostentando bens de consumo altamente valorizados pela população marginalizada. Optei portanto por utilizar uma indumentária que não me agregasse prestígio no universo dos colaboradores de minha pesquisa. Assim, além de ficar praticamente careca, passei a usar um gorro preto, camisetas de cor única, sem qualquer marca aparente, e calças jeans de estilo tradicional. Todas outras variações seguiram o mesmo padrão.

Nas primeiras vezes que fui às festas, pegando ônibus, metrô, e depois lotação, carregando minha filmadora e minha máquina fotográfica em uma mochila, tive algum receio de ser assaltado ou de sofrer algum tipo de violência nos trajetos que percorria, por parte de civis ou da própria polícia, principalmente nos trajetos entre a estação do metrô e os locais das festas, realizadas em regiões com alto índice de violência, conforme os próprios DJs haviam me alertado, mas principalmente na volta da festa, quando tinha que esperar por algum tempo em pontos de ônibus ou lotação nestas mesmas regiões. No entanto, estando na maior parte das vezes acompanhado de outras pessoas indo para a mesma festa e tendo confirmado a eficácia de mimetismo de meu personagem, o perigo associado a estas regiões deixou de me perturbar à medida que fui me familiarizando com os cenários por onde circulava e conhecendo melhor o perfil dos DJs e do público que freqüentava suas festas.<sup>24</sup> Minha mochila velha e suja também contribuía para este mimetismo. Minha impressão em relação ao meu próprio personagem-etnógrafo é que na cosmologia local ele poderia ser enquadrado como o de um jovem trabalhador, indo ou voltando do trabalho.

Construí um personagem que me permitisse comunicar com os colaboradores de minha pesquisa usando o máximo da sua linguagem e o mínimo da que estava acostumado a usar. Passei a aprender a fala local dos garotos da periferia e a utilizá-la para me comunicar com eles. Uma das primeiras adaptações foi a mudança da segunda pessoa do singular “tu”, para o “você”, ou apenas “cê”, da fala local paulistana. Outras mudanças eram mais marcadas quando cruzava a fronteira em direção à periferia. Ao invés de “beleza?”, termo utilizado para

---

<sup>24</sup> Imagino que os DJs e outros personagens com quem tive contato tenham reagido de modo semelhante em relação a mim, à medida que foram conhecendo melhor o personagem estranho que tinha começado a freqüentar suas festas.

saudar os amigos, passei a utilizar o “firmeza?” ou “e aí, de boa?”, outro cumprimento com o mesmo sentido. Nestas passagens percebi que o “beleza?” fazia parte da linguagem dos jovens de camadas médias paulistanas. “Mano”, ou “meu”, eram os termos utilizados para se referir aos outros guris. As gurias eram as “minas”. Trabalho era “trampo”. “Há muito tempo” virou “há mil-e-ano”. Passei a usar “demorô, meu” ou “demorô, mano”, como uma reação mecânica a qualquer resposta positiva dada pelo meu interlocutor. Festa poderia ser também “balada”, assim como outros termos do vocabulário dos garotos que fazem parte do universo desta pesquisa.

A construção do personagem-etnógrafo pressupunha uma mudança de personalidade. Assim como a incorporação da linguagem local, a utilização de um figurino e o corte de cabelo, algumas transformações em minha personalidade se fizeram necessárias à realização deste trabalho de campo. Embora eu tivesse grande motivação para conhecer o mundo dos DJs da periferia, havia uma série de fatores que tornavam a pesquisa de campo um empreendimento muito pouco confortável, forçando-me a mudar consideravelmente as minhas disposições comuns anteriores.

As incursões a campo serviram muitas vezes para compensar a falta dos amigos, da família, dos colegas e dos lugares que gostava de ir em Porto Alegre. A dimensão afetiva desempenhou assim um papel importante para me descolar do cenário anterior de que participava e superar os desafios de incorporação de meu personagem impostos pelo trabalho de campo. A sociabilidade nas festas era sempre descontraída e calorosa. Os amigos se cumprimentavam com abraços calorosos e faziam brincadeiras inocentes entre si. A “reserva” que marcava minha personalidade convencional nas interações sociais e o limite espacial existente nestas interações tiveram portanto que ser redefinidos como uma condição para as interações sociais marcadas pela espontaneidade e proximidade física, sob o risco de levantar suspeitas e produzir bloqueios. Como o DJ Bruno - amigo de Garrafa – contou-me alguns meses depois que nos conhecemos, em um momento descontraído, chegou a ficar com medo de mim quando me conheceu, porque eu era “muito sério e grande”.

O trabalho de campo envolveu também uma transformação da disposição corporal. O aumento da resistência corporal para suportar as saídas a noite, o tempo acordado e a atenção constante no momento da festa e na operação da filmadora e máquina fotográfica, bem como na circulação pela cidade, foi outra transformação incorporada no personagem-etnógrafo. Eu nunca fora um frequentador muito ativo de festas, embora durante meu trabalho de campo anterior tivesse desenvolvido um pouco desta resistência. Mesmo assim, em Porto Alegre eu contava com um carro, o que simplificava enormemente o problema do deslocamento pela

cidade, de proporções muito menores que São Paulo. Porém, perdi esta resistência no intervalo de mais de um ano entre um trabalho de campo e outro.

A vivência deste personagem etnográfico não se deu sem permanentes tensões em relação ao meu personagem anterior. Depois de uma empolgação nos meses iniciais, a recorrência das saídas à noite começou a exigir um grande esforço para romper a inércia de ficar em casa. Geralmente na volta das festas, quando estava mais cansado, pensava em quando poderia retornar aos meus cenário e personagem anteriores. Novamente, foi a amizade com os colaboradores e a sociabilidade fácil entre os participantes destas festas que me motivaram até o fim de meu período em São Paulo. A passagem de um cenário a outro também não era acompanhada por uma mudança de personagem na mesma velocidade. Meu deslocamento para São Paulo não eliminou meus vínculos sociais anteriores, pois tinha amigos na cidade, grande parte deles estudantes de pós-graduação de áreas de ciências humanas ou mesmo antropologia. Embora apreciassem as tendências estéticas populares já incorporadas pelas camadas médias, não tinham qualquer familiaridade com o mundo da periferia, com seus personagens, sua linguagem, seus modos de sociabilidade, e com a região em que vivem. Este círculo de relações era uma extensão das que vivia em Porto Alegre, representando meu personagem convencional de estudante de pós-graduação. Em alguns encontros que tivemos, minha aparência e a linguagem que utilizava muitas vezes lhes causou estranheza.

A construção deste personagem tinha como fim a compreensão do mundo dos DJs, fazendo parte de um processo que é uma condição para a construção de conhecimento de natureza etnográfica, como pontua o filósofo Maurice Merleau-Ponty na tentativa de definir a etnologia como uma especialidade acadêmica.

A etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular – as sociedades “primitivas” –, é a maneira de pensar que se impõe quando o objeto é “outro” e que exige nossa própria transformação. Assim, também viramos etnólogos de nossa própria sociedade, se tomarmos distância com relação a ela. (Merleau-Ponty 1980, 199-200)

Transformar-me neste personagem significava despir-me de símbolos visuais e lingüísticos, além de modos de perceber o mundo que na cosmologia social local poderiam ser diretamente associados aos das camadas médias brancas. Estes, ao invés de produzirem uma identificação em relação aos colaboradores desta pesquisa, cujo mundo procurei adentrar, sem dúvida evocariam fronteiras étnicas e de classe bastante marcadas em sua experiência urbana como indivíduos multi-étnicos de grupos populares. Diante das

desigualdades sociais que acompanham a diversidade étnica e cultural na sociedade brasileira, e da distância social e cultural existente entre sujeitos sociais vivendo muitas vezes em um mesmo bairro, parece-me problemático afirmar que fazer pesquisa de campo nos limites nacionais é etnografar a “minha” própria sociedade. Parece-me mais coerente pensar a sociedade brasileira do ponto de vista etnográfico como um aglomerado de sociedades particulares, cujas fronteiras são definidas, estendidas, cruzadas ou borradas pelos próprios atores sociais; sociedades que sobrepõem-se, distanciam-se, isolam-se completamente ou são conectadas por indivíduos mediadores ou meios de comunicação, ou forçadamente unificadas pelo aparelho de Estado e pela idéia de nação.

A necessidade que encontrei de construir um personagem diferenciado na realização deste trabalho de campo revelou-me uma separação clara entre dois mundos em uma mesma cidade, que chamo idealmente de “centro” e “periferia”. Estes dois mundos não podem ser compreendidos de modo absoluto, senão pelo modo como os sujeitos desta etnografia os percebem, cruzam suas fronteiras, estendem-nas em escalas mais amplas ou mesmo borram-nas e invertem seus sentidos. Sua existência não é absoluta, mas revela-se nas tensões vividas pelos atores sociais ao deslocarem-se e perceberem que o cenário ao seu redor e sua lógica cultural mudam de um lugar para outro. “Centro” e “periferia” são portanto categorias de forte significado, incorporadas pelos atores sociais desta pesquisa nos personagens que vivem. Sua diferença é percebida como tensão, frustração, perspectivas de transformação e empoderamento, ou mesmo em uma ambigüidade que combina impressões positivas e negativas.

### **As negociações do personagem-etnógrafo**

É compreensível a dificuldade que tivemos ambos, eu de explicar quem eu era e o que estava fazendo entre eles, e eles de o compreenderem. Como resultado, meu personagem foi enquadrado de diversos modos, conforme os esquemas interpretativos e agendas de ação próprios dos DJs da periferia, que orientaram as expectativas em relação ao meu personagem. Várias ocasiões expressam esta defasagem semântica.

Em um sábado, na festa *E.vision*, do *projeto* de mesmo nome, encabeçado pelos DJs Henry Jay e China, falei com Henry Jay e combinamos de logo realizar uma entrevista. Antes da festa eu já havia ligado para ele pedindo que me autorizasse a filmar sua festa, o que fiz. Na terça-feira seguinte liguei novamente para marcarmos a entrevista. Marcamos para nos encontrarmos na estação Carrão do metrô Zona Leste, no dia seguinte, às 18h.

Nos encontramos no dia e hora marcada. No caminho para a casa de Henry, ele, um pouco constrangido, avisou-me que a sua casa era “de pobre”. Disse que não tinha problema pois eu também morava em casa de pobre, o que não convenceu: “que nada, você vem lá do sul pra São Paulo só pra ir nas baladas!”, exclamou, contando que ele e China tinham comentado com seu sócio que mora em Santo André que um cara iria até sua casa para entrevistá-los. Ele os alertou para tomarem cuidado, porque poderia ser alguém da polícia querendo saber sobre drogas, ao que responderam dizendo que não havia problema, pois conheciam o cara e ele era “firmeza”. Neste momento percebi que meu personagem estava sendo aceito pelos DJs, que meus contatos anteriores com os dois tinham sido importantes, mas que mesmo assim, como um personagem que vinha “de fora”, corria o risco de ser confundido com outros que “rondam” os DJs e suas festas, como “policiais atrás de drogas”.<sup>25</sup>

Outro tipo de personagem social que ronda as suas festas são os repórteres e jornalistas, personagens com quem os DJs estabelecem uma relação ambígua, ao mesmo tempo de receio e dependência, com quem também fui confundido, na ausência de categorias nativas que pudessem interpretar meu personagem de modo mais acurado. Para a *promoter* Marcela, de dezoito anos, residente na periferia de Guarulhos/SP, que junto com a DJ Pedrita desenvolve o *projeto Circuit of Love*, a representação pública que a mídia constrói sobre as festas de música eletrônica atrapalha sua relação com seus pais:

eu tento fazer com que [meus pais] entendam isso, e eles apóiam, só que o que acontece: eu falo tanta coisa boa da cena, aí vai o [programa televisivo] Fantástico e fala tanta coisa ruim: ‘o maior uso de droga que tem é na cena, é o pessoal que curte música eletrônica’, são tudo... ou é alcoólatra ou é drogado, ou é doido, ou é vândalo, tudo eles falam.

A relação do *projeto* de Marcela e Pedrita com a presença eventual de repórteres em suas festas expressa esta ambigüidade. Marcela falou-me de repórteres da TVE que já estiveram em uma de suas festas em Parque do Carmo, ZL, que não autorizaram a filmar, pela desconfiança que tinham em relação a eles por não os conhecerem. Repórteres da mesma emissora estiveram também na festa do DJ Liu Ken, em Suzano, cidade metropolitana ao leste

<sup>25</sup> Esta preocupação do sócio de Henry parece estar mais relacionada ao estigma sofrido pelos DJs da periferia por pensarem que suas festas podem ser confundidas com as *raves* dos grupos de camadas médias do que com a realidade do uso de drogas em suas festas. Nas *raves* das camadas médias o consumo de drogas é bastante evidente para o observador e tem sido revelado para o público em geral pelos meios de comunicação através de notícias de batidas policiais, de prisões de usuários e traficantes de drogas, principalmente de *ecstasy*. Nas *raves* da periferia, no entanto, conforme pude observar, o consumo de drogas é insignificante. Os próprios DJs explicam o fato como resultado da centralidade da música na vida dos participantes e de seu baixo poder aquisitivo. Outra hipótese que levanto é quanto à influência das igrejas evangélicas entre os organizadores e frequentadores. Desenvolverei mais o tema no último capítulo. Mesmo assim, os DJs da periferia temem a intervenção da polícia.

de São Paulo, onde entrevistaram a própria DJ Pedrita, que me contou já ter sido entrevistada por repórteres da Rede Globo na festa que realizou na sorveteria Pires do Rio, em Itaquera, Zona Leste de São Paulo. Os repórteres e jornalistas locais portanto sabem de suas festas e eventualmente “aparecem”.

A polícia - seja pelo medo que os DJs têm de compartilhar a imagem social das festas *raves* das camadas médias paulistanas, da repressão às suas festas devido às reclamações de algum vizinho ou por falta de algum alvará fornecido pelo Corpo de Bombeiros e pela Secretaria da Infância e da Juventude -; e os repórteres - que tanto contribuem com a deturpação de suas festas quanto para a sua visibilidade como DJs -; são os principais personagens externos ao seu mundo, em relação a quem têm alguma clareza quanto aos resultados de sua relação com eles e que servem de parâmetro para interpretar a relação inicial com quaisquer outros personagens que venham “de fora”.

Se a relação com a polícia é vista quase sempre como problemática, a relação com os agentes da “mídia” é um tanto ambígua. Estes últimos podem ser vinculados à mídia televisiva e impressa de massa, que tende a explorar aspectos “exóticos” de suas festas e personagens, ou à mídia local, composta por jornalistas especializados em música, lazer, ou especificamente em música eletrônica. Estes últimos têm o monopólio de divulgação em escala nacional, em meio impresso ou *online*, por meio de revistas ou sites especializados, dos eventos e personalidades do meio da música eletrônica nacional.<sup>26</sup> Em relação a eles, os DJs da periferia esperam ser “descobertos”, ter seu “talento reconhecido”, para que lhes “abram” as portas profissionais, muitas vezes, no entanto, desconhecendo ou ignorando as barreiras étnicas e de classe levantadas por jornalistas de camadas médias que expressam publicamente seu preconceito através de rótulos e comentários que diferenciam, desqualificam e racializam tanto os DJs da periferia quanto o seu público. Exemplos destes rótulos são as expressões “clubbers-favela”, “cybermanos”.<sup>27</sup> Por outro lado, estas formas de diferenciação se manifestam na própria invisibilidade dos DJs da periferia diante de jornalistas que legitimam o poder local das camadas médias brancas, residentes na região “central” de São Paulo, como os principais protagonistas neste campo de produção cultural.

Márcio Duarte, dono da loja de discos *Stuff Records*, acompanhou a trajetória de DJs como Marky, Cleber Port e outros da mesma geração. Lembrando do rótulo “cybermano”,

<sup>26</sup> Ver por exemplo as revistas *Beatz*, *DJ Mag Brasil*, e o site <http://www.rraurl.com.br>.

<sup>27</sup> Respectivamente em *Folha de São Paulo*, 1º de Maio de 1998, caderno Folha Ilustrada; e *Folha de São Paulo*, 24 de Julho de 1998 e 15 de Maio de 1999, caderno Folha Ilustrada.

criado pela jornalista Erika Palomino em sua coluna no jornal *Folha de São Paulo*, na década de 90, explica que esta tensão com jornalistas locais existe

... porque os meninos pobres da periferia começaram a ouvir música eletrônica e começaram a imigrar para os Jardins,<sup>28</sup> então houve uma rejeição do pessoal moderninho que andava de roupa de marca com a molecada da periferia que pegava um pouco do rap, um pouco do eletrônico, e se vestia, um pouco do skate, um pouco do *streetwear*. E a Erika Palomino, preconceituosamente falando, criou esse rótulo, ‘cybermano’, que é a mistura de ‘cybernetic’ com ‘mano’, de rap, então começou o preconceito exatamente aí, entendeu?

O relato de Márcio evoca uma tensão étnica e de classe emergente quando os garotos de grupos populares se aproximam dos espaços freqüentados pelas camadas médias locais, lembrando da importância da indumentária neste contexto e de como estes garotos passaram a ser ridicularizados pela bricolagem de diversos estilos que faziam, tentando criar um estilo próprio de se vestir para freqüentar estas festas. Cabe lembrar, no entanto, que os DJs locais mais prestigiados pelo público de camadas médias emergiram das periferias.

Diante destas tensões, que desde o início do trabalho de campo me foram apresentadas, procurei negociar meu personagem-etnógrafo, evitando criar tanto falsas expectativas quanto repulsa. O controle sobre as interpretações de minhas intenções, no entanto, mostrou-se muito limitado. O modo como meu personagem foi enquadrado pelos meus colaboradores continuou revelando muito de suas expectativas em relação aos personagens externos ao seu mundo, muito de sua visão de mundo, de suas estratégias de ação e do modo como procuram construir suas redes de sociabilidade, como nos casos a seguir. Acredito que o grande diferencial tenha se dado pela minha presença constante em suas festas, algo sempre muito valorizado, e pela amizade que estabeleci com alguns.

O DJ Hugo Arena e eu conversávamos no ponto de ônibus, continuando os assuntos da entrevista. Hugo era um DJ iniciante. Suas primeiras apresentações tinham ocorrido há poucos meses. Ele estabelecia ainda seus primeiros contatos com DJs que pudessem lhe abrir caminho na cena *drum & bass* de São Paulo. Hugo me perguntou como era a *cena* no “sul”, e em seguida, porque eu não organizava algumas festas por lá e não o convidava. Sua sugestão, entretanto, desconcertou-me, pois no primeiro momento achei não ter sido claro o suficiente e nem ter ele compreendido sobre o que eu era e o que estava fazendo. Pegou-me de surpresa, mostrando que tinha expectativas em relação a mim, não apenas eu em relação a ele. Se eu

<sup>28</sup> Márcio usa o nome “Jardins” para se referir aos bairros centrais de São Paulo. Conforme Caldeira (2000), os bairros chamados “Jardins” o são devido ao seu tipo de urbanização, promovido por uma companhia estrangeira que lançava a partir de 1912 empreendimentos imobiliários inspirados nas cidades-jardins inglesas. Lá moram as classes médias e altas desde os anos 1920 (Idem, 215, nota 5).



tinha interesse em conhecer sobre sua vida e atuação como DJ, sua disposição em contribuir com minha “pesquisa” poderia perfeitamente ter outros motivos que sua disponibilidade desinteressada, afinal estava me inserindo em um universo com dinâmicas culturais próprias e sendo nelas incluído. O mesmo tipo de expectativa se repetiu outras vezes.

Alguns meses depois entrevistei a *promoter* Marcela em sua casa em Bonsucesso, bairro de trabalhadores de Guarulhos/SP. Ela também aproveitou a ocasião para me fazer um pedido. Há mais ou menos um ano Marcela se associara à DJ Pedrita, tendo se especializado em divulgar as festas que realizavam, ganhando notoriedade entre outros *projetos* pela quantidade de público que conseguia atrair. Enquanto conversávamos, depois de terminarmos a entrevista, ela pediu para que eu a indicasse como *promoter* para os outros DJs, para que assim aumentasse sua popularidade, prestígio e ofertas de trabalho.

Os pedidos que Hugo e Marcela me fizeram revelam uma forte correspondência entre suas demandas e expectativas e o papel que desempenham na *cena*. Hugo, como DJ iniciante, sem saber o que eu “representaria” na *cena* não quis perder a chance de explorar uma possível janela para sua carreira, e Marcela, como *promoter*, alguns meses adiante em meu trabalho de campo, possivelmente reconhecendo em mim uma pessoa com trânsito e alguma influência entre outros *projetos*, cobrou que eu interviesse por ela junto a eles.

Já no escritório da gravadora especializada em música eletrônica Underground Brazilian Records (URBR), em um edifício comercial na Av. Paulista, centro financeiro de São Paulo, Michel Palazzo, DJ e dono da gravadora, projetou sobre mim sua lógica empreendedorista. Ele, com vinte anos de idade, autodenominava-se “jovem empresário”. Como um dos principais responsáveis pela publicação da produção musical de DJs profissionais de São Paulo e outros lugares do Brasil, atua na *cena* a partir de um lugar bastante diferenciado dos DJs iniciantes: “... pessoas como você e de faculdade, imprensa, jornalistas, todo mundo quer assistir esse trabalho seu, pode procurar a gente, isso falta no mercado, então boa sorte!”.

Descobri que o que eu estaria fazendo adquiria um sentido próprio no mundo dos DJs. Meu trabalho passava a ter, sem que eu o previsse, um valor que eu antes desconhecia. A idéia de que haviam coisas e profissionais “faltando” na *cena*, no entanto, não era uma impressão pessoal de Michel como empresário e DJ, mas permeava as narrativas de muitas outras pessoas. A noção de “soma”, usada regularmente nas narrativas dos DJs, como no exemplo do *flyer* de inauguração da festa *Subgrave*, no bairro da Sé, centro de São Paulo, em 08 de julho de 2005: “A mais nova noite de *drum & bass* de São Paulo, vindo simplesmente

para somar ...”, ajuda a compreender o significado que meu personagem e meu trabalho possam ter adquirido entre os DJs.

Para Johnny DB, um DJ com vinte anos de idade, especializado em *drum & bass*, que organiza festas na periferia junto com os outros DJs de seu *projeto*, meu trabalho também se incluiria na lógica da “soma”:

eu pensei que ser DJ era mais fácil, mas eu não tô aí pra desistir, não, tô aí pra vencer, entendeu? ... eu quero ver a cena forte, meu nome forte, o pessoal por quem eu tenho consideração forte, e se trabalhar do jeito que tá indo vai ficar forte e grande. Eu acho que tá somando cada vez mais, querendo ou não. O brother meu que me telefona de Cotia (SP) tá somando, outro que telefona dali tá somando, você que tá fazendo o seu trampo tá somando também. Querendo ou não você tá somando na cena pra caramba, você tá divulgando a cena da gente não só aqui em São Paulo, tá divulgando pra fora também, independente de onde você for levar, tá divulgando, entendeu, mesmo que for pra quem nunca ouviu falar, mas ele vai prestar atenção, você vai estar divulgando, isso daí de você estar somando, quem vem pra somar acho que a gente trata bem e eu faço questão de tratar bem, que você é bem vindo.

### **A heurística da trajetória**

A boa recepção que tive por parte de meus colaboradores é uma evidência de que houve uma transformação em seus esquemas interpretativos no decorrer de minha trajetória em campo, tendo eu sido aceito entre eles ao invés de rejeitado. Se por um lado meu personagem-etnógrafo foi eficaz, tendo evitado a sua associação aos tipos de personagens externos e nocivos às suas práticas, como o policial e o jornalista, por outro lado meu trabalho e personagem foram incluídos na lógica nativa, “aproveitados” de acordo com suas demandas e iniciativas, que pelo mesmo motivo poderiam ter me enquadrado como policial ou jornalista. Acredito que o tipo de interação que estabeleci com eles desde o início foi fundamental para este tipo de “encaixe”. Se para eles não ficou claro conceitualmente o que era um “etnógrafo”, como foi o caso de Márcio Duarte, que muitas vezes se referiu ao meu trabalho como uma “reportagem”, na “prática” parece ter ficado - uma lógica já evidenciada por Marshall Sahlins no encontro cultural interpretado por ele entre marinheiros ingleses e nativos havaianos no século XVIII.

... as relações geradas na prática, embora motivadas pelas auto-concepções tradicionais dos atores, podem de fato funcionalmente reavaliar estas concepções. Nada garante que as situações encontradas na prática irão estereotipicamente ocorrer a partir das categorias culturais pelas quais as circunstâncias são interpretadas e

conduzidas. A prática, ao contrário, tem sua própria dinâmica – uma “estrutura da conjuntura” ... Envolvendo relações não-precedidas entre sujeitos atuantes, mutuamente e em relação a objetos, a prática envolve objetificações não-precedidas de categorias. (Sahlins 1981, 35)

Acredito que o tipo de interação que estabeleci com os outros personagens em campo foi a dimensão prática fundamental para a transformação do mútuo “enquadramento”: tanto do modo como eu os passei a perceber antropologicamente quanto pelo modo como eles passaram a me perceber, independente das categorias que usassem. Meu trabalho poderia ser uma “reportagem” e eu poderia ser um “repórter”, mas era um repórter diferente dos outros que conheciam.

Mesmo que as situações práticas não ocorram estereotipicamente conforme a prescrição das categorias culturais, conforme escreve Sahlins, parece haver um espaço de controle desta imprevisibilidade no qual a “agência” dos atores sociais em relação às disposições estruturais e suas materializações é um elemento decisivo. Para os autores interessados em “práticas de resistência” (Scott 1985, 1990; De Certeau 1994), que ocorrem obviamente num contexto de relações desiguais de poder, o ator social é um conceito chave, assim como sua “agência” em termos da “capacidade dos seres sociais interpretarem e moralmente avaliarem sua situação e formularem projetos e tentarem realizá-los” (Ortner 1995, 185).

A reflexão sobre a construção do personagem-etnógrafo é certamente uma tentativa de ocupação de uma parte deste espaço de imprevisibilidade; da mesma forma que são as iniciativas dos DJs que começaram a organizar suas próprias festas, sua antecipação quanto às possibilidades de enquadramento deste personagem estranho que tinha passado a frequentá-las, a seleção dos que podem e que não podem gravar suas festas - numa tentativa de controle de sua própria imagem pública, avaliando em cada circunstância os possíveis riscos e vantagens do contato com os personagens “externos” ao seu mundo. Há uma dimensão política inerente a qualquer tipo de encontro. No caso em questão, grande parte do poder reside na capacidade de calcular e agenciar a sua própria imagem – num sentido de representação do eu (Goffman 1985), embora não reduzido à dimensão estritamente pessoal e coletiva do momento da interação - e seus impactos sobre o outro, mesmo que os protocolos e objetivos que orientam cada uma das partes e seus projetos pareçam diferentes.

Em seu esquema analítico, Sahlins não reserva espaço para o sujeito e sua capacidade de intervenção consciente sobre as disposições estruturais, assim como não teoriza o poder. Na narrativa “clássica” do suposto primeiro contato entre ingleses e havaianos em 1778

(Sahlins 1981), Capitão Cook foi morto pelos havaianos ao ser enquadrado como deus Lono porque desconhecia a lógica cultural nativa, não imaginando, conforme o relato de Sahlins, *que* estava e *como* estava sendo nelas enquadrado; muito menos qual seriam as possíveis reações dos nativos. Se o fez, seu erro de interpretação resultou em sua morte.

Como lembra o próprio Sahlins, as considerações gerais que extrai dos processos históricos “supõem apenas um mundo no qual pessoas ajam diferentemente e de acordo com suas respectivas situações como seres sociais, condições que são tão comuns para a ação em uma dada sociedade quanto são para a interação de sociedades diferentes.” (Sahlins, 1981: vii). A realização de uma etnografia, que é também um encontro cultural, portanto, com a licença do próprio Sahlins, enquadra-se em suas considerações. Assim como as categorias perceptivas de meus colaboradores se transformaram no decorrer do encontro, minha pessoa e minhas categorias interpretativas antropológicas também passaram por uma transformação, num processo dialético entre teoria e trabalho de campo. Neste sentido, esta tese é a materialização da trajetória do antropólogo como autor, de seu mundo para o mundo de seus interlocutores, na tentativa de realizar uma mediação eficaz entre eles, mediando a experiência de campo.

Na trajetória de realização desta etnografia, compartilhei da mesma lógica experienciada pelo DJ. Como apresentarei nos capítulos seguintes, é a partir dos elementos já familiares ao seu público que o DJs introduz elementos novos, ao ponto de confundir o que é familiar e estranho, momento em que a sensibilidade de seu público já está transformada. Trata-se do pressuposto mimético da mediação que apresentei na introdução, vivenciado corporalmente por mim mesmo na relação com os DJs: mediação como um processo de transformação da sensibilidade cultural de determinado público que depende da transformação do próprio meio e da própria linguagem mediada para que seja eficaz.

## **Voltando da festa**

A volta de uma festa não é uma ação tão natural quanto a ida, como mostro no último capítulo, pois alguns vão e não voltam, e os que voltam, não voltam os mesmos.<sup>29</sup> A festa é portanto um evento poderosamente transformador de seus participantes. Os que se recusam a se transformar, a rejeitam - como mostrarei no capítulo seguinte. Depois deste primeiro

---

<sup>29</sup> Alhures (Fontanari 2006) apresentei a narrativa de um participante da cena das festa *rave* em Porto Alegre que interpretava a morte de um conhecido seu ocorrida em uma destas festas como um caso de transcendência espiritual.

contato de campo indo à festa *Movement*, voltei para o meu alojamento numa pensão para estudantes, na Vila Universitária, um terreno ocupado irregularmente em frente ao estacionamento do hospital universitário da USP, no Bairro Butantã, Zona Oeste de São Paulo, onde passei os três primeiros meses de campo. Não havia transporte gratuito da casa noturna *Broadway* até a estação do metrô, como houve na ida. Depois de ter saído da festa, às 4h45min da manhã, fisicamente exausto, perguntei na rua a alguns garotos de indumentária *street* logo na saída da casa, como chegar ao centro de São Paulo, para de lá pegar outro ônibus até a Zona Oeste.

A experiência de morar neste local foi-me valiosa como introdução à experiência urbana dos moradores das periferias de São Paulo, contribuindo significativamente para minha compreensão dos sentidos das trajetórias dos DJs. A percepção da importância desta experiência, porém, não foi imediata. Logo que cheguei, tendo minha percepção do espaço urbano formatada ainda para o contexto de Porto Alegre, não tinha ainda referências para me situar no contexto sócio-urbano paulistano. Somente mais tarde, depois de ter me deslocado por várias regiões da cidade e metropolitanas, mas principalmente quando me mudei para um apartamento no bairro Pinheiros, um bairro de camadas médias na região central, pude perceber que antes estava morando na periferia e vivendo num universo muito semelhante ao que encontrava quando visitava meus colaboradores em suas casas, no qual teriam se socializado como sujeitos sociais e como DJs.

A rotina da Vila Universitária onde morei variava conforme a hora do dia e os dias da semana. Os dias de semana eram muito semelhantes, com exceção de sexta-feira à noite, que podia ser incluído na rotina de final de semana, e domingo à noite, que já era parte da rotina da semana. Os carros velhos que passavam anunciando em alto-falantes e vendendo produtos como doces caseiros, produtos de limpeza artesanais, ou oferecendo maçãs-do-amor em troca por ferro-velho e sucata, no entanto, não obedeciam a esta lógica: passavam a qualquer hora do dia em qualquer dia da semana. Durante a semana, as manhãs eram a parte mais calma do dia. Logo após o meio dia, garotos em idade escolar, geralmente meninos, chegavam da escola e começavam a empinar pipas, prática tão difundida na periferia que poderia ser usada como critério de identificação das próprias fronteiras de algumas destas regiões. Estando na periferia à tarde, basta olhar para o céu que vemos dezenas de pipas no horizonte, até onde o olhar alcança. Ou mesmo para os postes de luz, onde há dezenas de pipas enroladas, abandonadas por seus donos.

As ruas da frente e de atrás da pensão, bem como suas imediações, também eram lugar de brincadeiras diversas, como andar de bicicleta, brincar de pegar, esconder e jogar futebol,

produzindo sempre gritos de euforia entre seus participantes. Em alguns dias de semana, próximo do anoitecer, formavam-se dois times de futebol com garotos mais velhos da vila, dos doze aos dezesseis anos, aproximadamente, que jogavam na rua em frente à pensão, por ser a de menor movimento. O horário do jogo correspondia ao da volta do trabalho. Nos dias de semana, durante a noite, a paisagem sonora era silenciosa, mas interrompida algumas vezes por sirenes de carros de polícia, perseguições e tiroteios, que não aconteciam nas ruas próximas, mas também não muito longe dali.

Nos finais de semana a rotina dos moradores da vila, bem como a paisagem sonora, mudava bastante. Durante a semana era comum alguém deixar o aparelho de som com música alta tocando axé, pagode ou música sertaneja por algumas horas. No entanto, durante o sábado e o domingo, algum morador da rua de trás da pensão deixava um aparelho de som ligado em alto volume tocando este repertório durante todo o dia, da manhã à noite. Uma prática muito comum nos finais de semana era um grupo de amigos se reunirem e assarem algum tipo de carne em uma churrasqueira improvisada em uma meia-lata de tonel na frente de alguma casa e ali ficarem por horas ouvindo música, tomando cerveja e conversando. Isto ocorria próximo ao meio-dia ou no início da noite, estendendo-se até perto da meia-noite. Em todos os finais de semana de junho houve festa na rua de trás da pensão, que estava toda decorada com bandeirolas. À noite, garotas e garotos que moravam nas vilas próximas para lá se dirigiam em grupos.

Os finais de semana eram também quando os moradores tinham tempo para investir na melhoria de suas casas, como pude muitas vezes acompanhar dos fundos do terceiro andar da pensão, onde ficava a lavanderia, de onde eu tinha uma vista parcial das casas da rua de trás. As casas da vila eram construídas pelos próprios moradores, à medida que tinham tempo e recursos - como evidenciava o estado interminado de praticamente todas as casas da vila. Era neste tipo de cenário que viviam a maior parte dos personagens desta pesquisa, um cenário de “periferia”, no qual suas trajetórias se definiam, ganhavam sentido e muitas vezes divergiam.

Nada disso, porém, fez parte da experiência em meu alojamento em Pinheiros, em um edifício antigo, da década de 1950, que também tinha as suas singularidades. Estas, expressavam a experiência urbana em um lugar talvez não muito privilegiado, mas que faz parte dos bairros situados na região central de São Paulo, onde durante mais de um século foram concentrados os investimentos em infra-estrutura e melhorias urbanas (Caldeira 2000). Durante o dia as imediações de meu alojamento transformavam-se em um caos sonoro. Na própria rua que passava diante da janela de meu quarto, no segundo andar, uma rua estreita, que servia de conexão à Av. Rebouças, de grande movimento, a partir das 8h da manhã havia

um trânsito intenso de carros, motos e ônibus, que aumentava próximo ao meio dia e no final da tarde. Durante os meses de residência neste alojamento, num edifício pequeno de quatro andares, quase nada soube dos outros moradores e de suas práticas culturais.

Os dois alojamentos em que me instalei durante a realização do trabalho de campo, considerando as suas instalações e o cenário sociocultural e urbano de seu entorno, são bons para evocarmos a experiência urbana dos moradores de dois mundos bastante diferentes existentes na mesma metrópole. A vivência nestes dois lugares contribuiu de modo significativo para que eu construísse minha própria noção das fronteiras existentes entre “centros” e “periferias” em São Paulo, uma noção construída a partir das tensões vivenciadas por meu personagem nas inúmeras vezes que cruzei estas fronteiras durante a realização de meu trabalho de campo. Permitiu também que eu compreendesse com alguma profundidade o que os DJs dizem sobre as diferenças entre periferia e centro e sobre os limites e passagens entre eles, mundos representados de algum modo por estes dois momentos de meu trabalho de campo, mas também por cada incursão que realizava.<sup>30</sup>

Neste capítulo, concentrei-me numa das dimensões de mediação abordadas neste estudo, a estabelecida entre o pesquisador e seus colaboradores como condição de realização da trajetória do mundo do primeiro para o dos segundos. Procurei apresentar o cenário que encontrei, interpretando este encontro a partir do entrelaçamento dos pontos de vista do primeiro com os dos segundos e da emergência e resolução de suas tensões, introduzindo algumas chaves interpretativas que retomarei nos capítulos seguintes. No próximo capítulo, “entro” na festa *Circuit of Love* realizada em um sítio na Zona Leste de São Paulo para tratar, a partir das formas de sociabilidade e interação na festa, dos diferentes modos de experienciá-la, muitas vezes conflitivos. A partir do papel que os DJs se atribuem na relação público-DJ, mostro como a identidade e as fronteiras entre os participantes da *cena* são paradoxalmente definidas a partir de referências globalizadas, operando de modo crítico para a sensibilidade localmente dominante em seu universo urbano.

---

<sup>30</sup> Teresa Caldeira (2000) mostra, numa perspectiva sociológica, como o padrão de segregação sócio-urbana “centro-periferia” foi historicamente definido em São Paulo entre as décadas de 1940 e 80 pelo distanciamento dos locais de moradia das elites/camadas médias e camadas trabalhadoras, o que teria sido a realização do “sonho da elite da República Velha” (Idem, 228). Este padrão de segregação têm proporcionado condições de vida muito diferenciadas aos seus moradores, mesmo que os indicadores de infra-estrutura urbana e serviços públicos tenham melhorado nas últimas décadas, como evidencia a autora (Idem, 235-7), o que teria resultado, na verdade, na expulsão contínua da população mais pobre para os limites da cidade ou para outros municípios da região metropolitana (Idem, 240). Conforme este padrão, quanto mais distante da região central da metrópole, piores as condições de vida. É importante considerar esta dimensão sociológico-urbanística da diferença entre centro e periferia, porém, meu interesse é pelo modo como os próprios atores sociais residentes na periferia definem estas categorias, borrando-as muitas vezes e subvertendo a hierarquia entre elas.

## Capítulo 2

### A proximidade distante entre público e DJs

Nas festas realizadas na Zona Leste de São Paulo pelos personagens desta etnografia, a distância entre o público que dança e os DJs que estão *mixando* nos toca-discos é ao mesmo tempo muito pequena e muito grande. No momento da performance cumprimentam-se, comunicam-se através de gestos e olhares. Os DJs que não estão tocando transitam entre o público, conversam com ele, ou mesmo ficam na pista de dança. O mesmo acontece nas festas do centro, embora de modo menos evidente. No entanto, a diferença entre público e DJ é concebida como resultado de uma longa trajetória de trans-formação por que passam os personagens da periferia, o que faz com que indivíduos fisicamente muito próximos na festa, compartilhando o mesmo gosto musical e uma experiência urbana muito semelhante, definam suas referências e adotem posições muito diferentes sobre os mesmos eventos.

No permanente processo de mediação promovido pelos DJs na construção de suas trajetórias, este paradoxo entre próximo e distante se reproduz na construção de uma identidade definida a partir da sobreposição (*mixagem*) de pelo menos duas escalas de sentido com dinâmicas próprias: a *próxima*, familiar: das formas de sociabilidade, rituais, linguagem, sensibilidades estéticas e esquemas interpretativos, dominantes entre os grupos populares da periferia de São Paulo; e a *distante*, estranha: das formas mediatizadas, “desenraizadas”, divulgadas e recriadas a partir da cosmologia global-underground da música eletrônica dançante. Daí resulta um modo de identificação crítico, sob o símbolo *cena de música eletrônica da periferia*, resultado de um projeto coletivo de individualização<sup>31</sup> em relação ao universo próximo e familiar, promovido como um projeto particular de globalização pelo estabelecimento de redes de reciprocidade com extensões de alcance diverso, cuja marca principal é transcender o próximo e o familiar sem ignorá-los.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Gilberto Velho (1981), tratando do tema indivíduo/sociedade nas sociedades “complexas”, em especial na Zona Sul do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XX, observa que entre as classes médias baixas, “mudar” aparece sobretudo “como um processo de individualização em que a biografia de uma pessoa é destacada de sua família e lugar de origem” (Idem, 108). A mudança promovida pelos DJs da periferia, embora não esteja até um estágio avançado de sua carreira associada ao deslocamento do lugar de residência original, compartilha do mesmo processo de individualização a que se refere Velho em relação às classes médias baixas. A individualização, no caso dos DJs, apresenta-se como diferenciação de sua experiência de classe, resultado dos desvios epistemológicos por eles promovidos através da música eletrônica.

<sup>32</sup> Anna Tsing (2002), analisando a emergência dos discursos sobre globalização nas ciências sociais e antropologia, chama atenção para a importância da abordagem global: “um esquema global permite que se considere a criação e recriação de agentes geográficos e históricos e suas formas de agência em relação ao movimento, interação e mudança, demandas concorrentes sobre comunidade, cultura e escala. Os lugares são criados através das conexões entre si, não do isolamento: este tipo de análise parece muito importante para ser



William Mazzarella, interessado nos processos de mediação cultural no contexto de globalização, captura o paradoxo existente no entrecruzamento entre estas duas dimensões com a noção de “distância próxima”. Observa que

... embora o discurso sobre globalização tenha se concentrado na questão da relação entre o local e o global, esta relação poderia utilmente, penso, ser lida como uma variação no tema mais amplo da *distância próxima* (*close distance*). A mediação produz e reproduz certas configurações de distância-próxima, auto-entendimentos mediados que dependem do direcionamento do pessoal através do impessoal, do próximo através do distante, e do eu através do outro. A *distância próxima* é deste modo uma figura para a dialética do engajamento e alienação inerente a todas políticas da cultura. (Mazzarella 2004, 361. Itálicos meus.)

O encontro promovido pelos DJs entre estas duas dimensões transforma sua experiência na periferia, que é assim transformada semântica e realisticamente a partir de um olhar externo, estranho e distanciado, num outro tipo de periferia, uma periferia ligada ao mundo. O “paradoxo da periferia” é vivido e construído pelos DJ na relação com seu público. Estes processos produzem uma tensão constante entre identidade e diferença própria a este modo paradoxal de construção identitária. As identidades e suas fronteiras de sentido são assim deslocadas: os *insiders* tornam-se estranhos ao seu mundo e fazem com que os *outsiders*, seus pares sociais da periferia, experienciem o estranhamento e a frustração em seu próprio mundo. É na relação entre público e DJ, o núcleo do encontro destas duas escalas de sentido, que o caráter paradoxal da identidade promovida pelos DJs se revela com mais força, nas práticas e nos discursos: na permanente tensão entre afirmação e negação do “ser da periferia” em diversos momentos e em relação a diversos temas, permeados pelas variáveis: classe, etnia e gênero. Esta tensão se apresenta como o principal combustível de suas trajetórias, traçadas conforme vão sendo eficazmente mediadas pelos DJs.

---

relegado somente às tendências mais promovidas do ‘global’; de fato, entre outros usos, podemos empregá-la para especificar os terrenos globais irregulares e contestados da promoção global” (Idem, 456). O global-underground da cena *drum & bass* me parece um bom exemplo de projeto não hegemônico de globalização. A autora alerta para que tenhamos cuidado na investigação dos projetos e sonhos globalistas, para que não acreditemos que recriam o mundo exatamente como pretendem: “a tarefa de compreender as interconexões de amplitude planetária requer a localização e a especificação de sonhos globalistas, tanto com suas lógicas contraditórias quanto carismáticas e suas confusões tanto quanto seus encontros e traduções efetivos” (Idem). A antropologia teria, para Tsing, um importante papel para revelar estes processos; o que é um dos objetivos deste trabalho.

## Tomada I

### *Circuit of Love, Novembro de 2005*<sup>33</sup>

Numa noite de sábado fazia uma observação de campo na festa *Circuit of Love*, organizada pela DJ Pedrita e pela *promoter* Marcela, do *projeto* com o mesmo nome. A festa teve lugar no Sítio Elo, um pequeno sítio de infra-estrutura bastante precária, em Parque do Carmo, a vinte minutos de lotação do fim da linha do metrô na Zona Leste de São Paulo. (Ver representação do local, Imagens 32 e 33, pp. 296 e 298).

Passava de uma hora da manhã e a festa estava lotada. Estimo que mais de mil e duzentas pessoas estivessem presentes. Começou a chover fraco. DJ Liu Ken, que estava tocando na pista de dança a céu aberto, embaixo de uma árvore, parou de tocar e os encarregados do som começaram a cobrir os equipamentos com uma lona. Logo mais adiante, ao lado do galpão onde ficava a pista de dança coberta, havia uma piscina onde alguns garotos e garotas se banhavam com a roupa do corpo. Não pareciam estar preocupados se a água estava limpa, ou se depois teriam que continuar molhados. Os sítios com piscina são muito valorizados pelo público da *cena*, e os DJs, quando conseguem alugar um, fazem questão de anunciar para atrair mais gente. De vez em quando alguém pulava na água, respingando em quem estivesse próximo. Apesar da euforia ser grande, ninguém parecia embriagado. Três garotos, vestidos no estilo *street*, observavam os que se divertiam na piscina, fazendo comentários entre si, rindo e apontando para um casal que lá transava sem se importar com as pessoas à sua volta ou mesmo desafiando-as, não sei.

A chuva começou a aumentar e muitos saíram da parte externa, entrando no salão, onde tocava Grace Kelly Dum, DJ profissional de *techno* que na época se preparava para sua primeira turnê pela Europa - contratado como atração principal da festa. Alguns, no entanto, continuaram brincando na piscina. Fiquei um pouco parado, próximo da mesa onde Grace manipulava os toca-discos. Neste tempo, um garoto apareceu na pista de dança todo molhado, de pés descalços, apenas de cuecas, cumprimentou-o e voltou para a parte externa. Do lado de fora a temperatura estava em torno de 20°C. Na pista de dança, pelo menos 30°C. O suor escorria no rosto dos que dançavam. Neste ambiente fechado e sem ventilação concentravam-se o cheiro e o calor emanados por dezenas de corpos, que em movimentos robóticos dançavam voltados para a mesa onde Grace Kelly Dum manipulava os toca-discos. O espaço

---

<sup>33</sup> Tomo o evento desta festa como um exemplo expressivo do tipo de festa realizado na Zona Leste, retomando-o em novas “Tomadas” ao longo do capítulo e eventualmente nos capítulos subsequentes. Várias festas da *cena* foram realizadas no mesmo local, usado até o momento que escrevo (maio/2008).

físico era exíguo, as pessoas dançavam muito próximas umas das outras. Frequentemente eu era empurrado ou recebia algum cutucão dos que dançavam. Sem qualquer sinal de conflito ou violência por perto, expressões de felicidade tomavam conta dos rostos à minha volta - como num êxtase coletivo.

Filmei um pouco este momento da festa e depois que a chuva parou fui para a parte de fora pegar um pouco de ar. Uma menina cheia de tatuagens nos braços me abordou e perguntou se tinha ou se conhecia alguém que tivesse anfetaminas para dar para ela. Disse que não, e ela foi embora. Meia-hora mais tarde voltei para o mesmo lugar e um cara que nunca vi antes parou em minha frente e estendeu a mão para me cumprimentar. Cumprimentei-o, e sem dizer uma palavra ele sumiu em meio aos presentes. As imediações do bar pareciam ser o lugar preferido para abordagens casuais. Voltei para dentro do salão. Quando estava no meio da pista de dança, filmando, uma menina dançando ao meu lado perguntou o meu nome, se estava “firmeza”, e continuou dançando. Depois de um tempo mudei de lugar e reparei que ela e sua amiga estavam novamente dançando ao meu lado. Percebi um clima de flerte, mas não demonstrei interesse, pois já estava comprometido e logo saí dali. Em outro momento, quando inevitavelmente passei por ela de novo, concentrado, filmando a festa, recebi um beliscão. Mais tarde, em torno de duas horas da manhã, quando estava no pátio do sítio, observando as pessoas, novamente perto do bar, um garoto se aproximou de mim, perguntando se ia sempre nas festas. Fiquei um pouco desconfiado de suas intenções, mas continuei a conversa. Era a primeira vez que ele ia a este tipo de festas e disse estar gostando muito, mas estava um pouco decepcionado, pois acabara de “agarrar” uma “mina” no meio do mato que não quis transar com ele, e por isso a largou. Fiquei um pouco aborrecido com o que me contou, e sem vontade de explorar mais seu ponto de vista sobre as mulheres e sobre a festa, fui para outro lugar.

**(Corta)**

**SAB 19**  
**NOVEMBRO**  
**19:58h**

**RAVE**

**Circuit OF Love**  
**2ª edição**

**10 horas de festa, 2 pistas, 20 djs, 1 ATRAÇÃO INTERNACIONAL**  
**sorteio de cds, dvds da festa TECHORUM, piercings, camisetas...**

**SÍTIO ELO**  
r. John Speers, nº 806 - pq. do Carmo (descer prox. ao corpo de bombeiros)  
como chegar: saída term. pq. dom pedro, cidade tiradentes - 3539  
saída metrô Itaquera, cidade tiradentes - 3789  
estação são miguel; pegar o onibus são mateus ou vila califórnia

pista 01

**TEKO**  
hard trance - dishin 5.5 Japan

**GRACE KELLY DUM**  
techno - urbr records

**SUB**  
hard techno - a loca

**PEDRITA** - hard techno

igor tommazo - techno

rods - techno

bruno sam - techno

henry jal - techno

alex tb x lobee - hard techno

pista 02

vinicius - drum'n bass

dianna - drum'n bass

tikko - drum'n bass

dilsinho - techno 80's e 90's

liu ken - hard trance

malcon - hard techno

barba - acid techno

kleber barru - drum'n bass

ricardo cioffi - acid techno

negrulho - drum'n bass

**INGRESSOS ANTECIPADOS**  
m - 3,00 :::::::::: h - 5,00

**PORTA**  
m - até às 21:30h free  
h - 30 primeiros free  
após: 5 c/ flyer - 7 s/ flyer

**pontos de venda**  
- guerra mix - 3337-7093  
- lucky 13 tatoo  
r. benedito rodrigues de freitas 129  
centro guarulhos - 0461-4198  
- freak art tatoo  
r. dom pedro 2° 308, 3° andar n° 34  
guarulhos - 0478-2608

**divulgação**  
rayuri, kltano, espolato  
vinicius, talita, carlinhos  
grozi, leonardo, eder  
camila, priscila, laurinha

**promoter**  
**marcela**

**estacionamento**  
**3,00**

art: bruno sam

Info: [www.eletronikparty.cjb.net](http://www.eletronikparty.cjb.net)

Imagens 6 e 7. Frente e verso do flyer da *Circuit of Love*.



Imagem 8. Festa *Bam Bam e Pedrita*, Sítio Elo, Parque do Carmo, ZL.

## A atmosfera da festa

Diante deste cenário, chama atenção o seu caráter descontraído, de sociabilidade fácil e um tanto orgiástico, no qual seus participantes se socializam sem que aparentemente haja vigilância em relação ao seu comportamento. Este tipo de sociabilidade faz parte da atmosfera que define a identidade e as fronteiras em relação às expectativas, sensibilidades culturais, categorias de entendimento e personagens definidos no contexto tanto dos grupos populares paulistanos da periferia, quanto das camadas médias do centro.<sup>34</sup> Há aí uma relação que pode ser definida entre “estabelecidos” e *outsiders*.<sup>35</sup>

Muitos se conhecem para além dos pequenos grupos em que chegam, o que dá ao recém chegado a impressão de estar em um ambiente familiar, em que ele é um estranho. Essa impressão pode logo se desfazer, dependendo da predisposição de cada um, pois é justamente a sociabilidade fácil que contribui com a atmosfera familiar da *cena*. Não é preciso tomar iniciativas para que alguém, por algum motivo, comece uma conversa. Foram dezenas de vezes que conversei com freqüentadores na lotação ou no ônibus que saía da estação do metrô em direção ao local da festa, nos trechos que tínhamos que caminhar a pé – algumas vezes em lugares que não conhecíamos -, ou na própria festa.

---

<sup>34</sup> Esta atmosfera da *cena* é criticamente impactante para o *habitus* - no sentido dado com conceito por Bourdieu (1990) - dominante do público de camadas médias, justamente por corresponder a critérios outros que os de festas de caráter comercial, realizadas em locais visíveis ao público em geral, relativamente reguladas pelo Estado, autorizadas por alvarás e seguindo em graus variados normas oficiais de segurança e leis que regulam a faixa etária dos participantes, as práticas de consumo e a etiqueta praticada pelos presentes entre si e em relação aos empregados e atendentes do local. A inobservância destas normas oficiais faz parte de um *habitus* comum e de certo modo determinante da atmosfera das festas auto-organizadas que observei na Zona Leste. De modo geral, a própria noção de periferia parece ser muitas vezes definida a partir deste *habitus* como um lugar de ausência ou de presença fragmentada do Estado, onde as regras que orientam as interações e eventos sociais são definidas através de acordos estabelecidos pelos próprios atores sociais, tomando ou não como referência, ou interpretando de modo próprio, as regras oficiais. Estas práticas em relação ao poder público parecem definir a periferia em diferentes sentidos. Caldeira (2000) mostra como a formação das periferias urbanas de São Paulo ocorreu historicamente a parte do controle, financiamento e investimento do poder público, que sempre privilegiou as classes médias e elites e as regiões da cidade por elas ocupadas.

<sup>35</sup> “Estabelecidos” e *outsiders* é um par de conceitos que julgo de grande valor heurístico para a descrição do universo de pesquisa estudado. Utilizo-o para me referir aos indivíduos incorporados à *cena*, compartilhando de sua sensibilidade e práticas dominantes, e aos que estão “fora”, embora em relação de proximidade e algumas vezes contato com ela. Aproprio-me deles, no entanto, com um sentido bastante diferente do atribuído a eles por Elias (2000), para quem há uma disputa eminentemente política entre estabelecidos e *outsiders*, expressa no senso de superioridade inata dos primeiros sobre os segundos e numa forte necessidade de demarcar suas fronteiras de grupo e identidade em relação aos “de fora” que passam a dividir com os estabelecidos um espaço comum. No universo deste estudo, estes conceitos adquirem um sentido muito diferenciado. Há uma relação ambígua dos DJs em relação aos *outsiders*; há uma relativa abertura para integrá-los ao mesmo tempo que mecanismos expressos na atmosfera dominante da *cena* que preservam com bastante eficácia as fronteiras entre eles, sem a necessidade de sua imposição: como as formas de sociabilidade, interação, sensibilidade cultural e estética e inserção em redes de reciprocidade – de que trato neste capítulo. Para destacar esta reapropriação, ao invés de “estabelecidos” usarei o termo *insiders*, que marca a relação que na *cena* é dinâmica entre os de “dentro” e os de “fora”.

O “achaque”, muito comum na *cena*, expressa esta facilidade de interação. Muitas vezes, quando eu estava fumando um cigarro indiano, alguém aparecia e perguntava se eu tinha um para dar.<sup>36</sup> O fato de eu estar fumando um cigarro indiano, algo “diferente”, e não um cigarro comum, provocava muitas vezes um estranhamento que dava início a uma conversa, pois a maioria das pessoas que me pediam não conheciam este tipo de cigarro e ficavam curiosas para provar. A própria cerveja, mesmo vendida no bar da festa, não era um produto muito consumido; talvez mais pela limitação financeira do público que pela falta de vontade de consumi-la, o que dava a ela um status de iguaria. A bebida mais consumida era o vinho, comprado coletivamente no bar improvisado da própria festa e consumido entre pequenos grupos. O consumo individual era raro e não parecia fazer parte do *habitus* do público, o que ajuda a compreender o fato de alguém que eu não conhecia me pedir um gole da cerveja que eu estava tomando, o que aconteceu algumas vezes.

No entanto, se esta atmosfera familiar é um dos principais fatores de identificação para os já inseridos, para os que chegam na festa pela primeira vez pode provocar um sentimento de repulsa, fazendo com que sintam-se estranhos ou invisíveis para os demais, frustrando assim suas expectativas, como ocorreu na festa *Inside*, organizada pelo *projeto* de Johnny DB, em Itaquera, Zona Leste de São Paulo. Estava na porta de entrada, conversando com o DJ Hiero, que cuidava ao mesmo tempo da portaria e da bilheteira. Duas meninas e um garoto brancos passaram caminhando pela rua; não sabiam que ali estava acontecendo uma festa de música eletrônica, mas interessaram-se pela música, que podia ser ouvida do lado de fora, e resolveram entrar. Seus personagens, no entanto, eram dissonantes em relação aos dos frequentadores regulares. Estavam preparados para outro tipo de festa, com indumentária que reproduzia uma tendência dominante na época para a juventude branca de camadas médias: calças jeans customizadas, camisetas justas estampadas com figuras abstratas e calçavam tênis da marca Nike, com amortecedores nos calcanhares. Por outro lado, o fato de andarem a pé à noite, por um bairro como Itaquera, mostra que não correspondiam plenamente ao estereótipo que tentavam evocar. Depois de uma hora, os três passaram rapidamente pela porta e foram embora. Quando estavam a uns cinquenta metros de nós, uma das meninas, visivelmente embriagada, gritou, dizendo que a festa estava uma “merda”, atitude impensável para um frequentador regular.

---

<sup>36</sup> Incorporei ao meu personagem-etnógrafo a prática de fumar cigarros indianos Bali Hai durante a festa, o que ocorreu depois que entrevistei o DJ Negrulho, que me ofereceu este tipo de cigarros. Logo descobri que tinham um efeito estimulante muito importante, que me ajudava a espantar o sono e ficar alerta durante a noite, ao mesmo tempo que serviam como um combustível para as interações com os frequentadores das festas.

Outro exemplo da sensação de estranheza e frustração causada nos *outsiders* ocorreu numa das festas do projeto *Tendence*, em São Miguel Paulista, Zona Leste de São Paulo, quando encontrei Garrafa, que levava seu primo pela primeira vez a uma festa da *cena*. Seu personagem era a expressão do quão estranho aquele tipo de festa podia parecer para ele. Era o único no lugar usando sapatos e camisa de botão. Seu penteado formal, feito com gel, também destoava dos demais. Garrafa certamente não o alertou quanto ao estilo, ou ele não se importou, ou mesmo não possuía uma indumentária que o fizesse se sentir menos estranho naquele lugar. Era a própria encarnação do tipo de papel social em relação ao qual os outros personagens presentes pareciam se opor visualmente. O garoto não estava nem um pouco animado. Perguntei a ele o que estava achando, e ele respondeu: “o problema é que tem muito homem nessa festa”; preocupação não muito comum de ser publicamente expressa pelos *insiders*, mais interessados na qualidade da festa, em quem vai tocar, se toca bem, se o equipamento de som é bom, se o lugar é legal, embora a possibilidade de encontrar alguém para “ficar” ou começar um relacionamento não estivesse ausente de suas intenções e práticas.

Outro aspecto crítico à sensibilidade cultural do *outsider* é que, se por um lado a sociabilidade entre os *insiders* é fácil e boa parte deles parece se conhecer, a relação de cada um com a música e com a festa é individualizada, porém não-egocêntrica. É comum ver amigos que chegam juntos mas circulam sozinhos interagindo com outras pessoas, reencontrando-se no decorrer. Na pista dançam dezenas de pessoas voltadas para o DJ, prestando atenção na música e pouco preocupadas com os outros ao seu redor, um tipo de desprendimento que parece singularizar a experiência da música eletrônica em relação aos outros tipos de festas urbanas modernas. Nestas, a performance musical serve como um mero pano de fundo para as interações protagonizadas por indivíduos ego-centrados. Nas festas da *cena*, o papel do performer como o centro do evento é retomado, para o que contribui a potência totalizante dos equipamentos de som e luz empregados, ao mesmo tempo que a ideologia que define o DJ como o centro da festa, o seu *axis mundi* (Eliade 1992, 38), papel que retomarei no último capítulo. Para o não iniciado, não tendo ainda incorporado a sensibilidade dominante, este desprendimento é experienciado como um choque, deixando-o desorientado na festa, preso a julgamentos estéticos e racionais que bloqueiam seu envolvimento corporal com a música, o que era patente no primo de Garrafa.



## Tomada II

Depois de ter passado pela porteira do sítio junto com outros que chegavam no mesmo ônibus que eu, segui pelo caminho de chão-batido em direção à bilheteria improvisada com duas mesas escolares logo embaixo de umas árvores, onde estavam sentadas a DJ Pedrita e uma ajudante que não conhecia. O ambiente estava muito escuro, havia apenas uma lâmpada pendurada em uma árvore. Dali já era possível escutar as batidas repetitivas da música vindo da parte de baixo. As duas iam recolhendo o dinheiro dos que chegavam, colocando dentro de uma caixa de sapatos e avisando o segurança para liberar a entrada de cada um que pagava. O ingresso custava R\$5 com a apresentação do *flyer* da festa, e R\$7 para os que não o tinham. Antecipados custavam R\$3 para as mulheres e R\$5 para os homens, mas as mulheres que chegassem até às nove e meia não pagavam, assim como os trinta primeiros homens.<sup>37</sup>

David estava junto comigo, encontrei-o poucos minutos antes, logo depois de ter descido do ônibus. Estava junto com seus amigos do lado de fora do sítio, esperando uma oportunidade para entrar, pois estavam todos sem dinheiro. Chamaram minha atenção e perguntei: “E aí, vocês tão esperando pra entrar?”. “E aí!, nós é Mauá”, disse um deles, anunciando que eram de Mauá, cidade do ABC paulista. Ao saber que eram de lá perguntei se conheciam o Garrafa. “O Garrafa acabou de entrar aí”, e complementou: “oh, não tem como você arrumar um real pra nós entrar aí na balada?”. Virei para o lado e reconheci Silas, também de Mauá, que sempre me pedia dinheiro para entrar na festa ou para voltar pra casa. Negociamos, e me pediram para entrar com David, pois ele já emprestara dinheiro para os outros. Chegando na bilheteria, cumprimentei Pedrita e disse a ela que pagaria para mim e para David - R\$5 cada. Pedrita, porém, recusou, aceitando que eu pagasse só para David. Resolvi não insistir, sabendo que era de praxe “liberar a entrada” para pessoas que os DJs julgassem colaborar de algum modo com a *cena*.

(Corta)

---

<sup>37</sup> Comparando o preço do ingresso de festas da Zona Leste com o de festas dirigidas ao público das camadas médias paulistanas em que é tocado o mesmo repertório musical apreciado nas primeiras, podemos ter uma idéia do seu significado no contexto sócio-econômico de São Paulo. Em novembro de 2005, o DJ Marky realizou uma festa exclusivamente de *drum & bass* no *E-Musik*, na Vila Olímpia, cobrando R\$20 dos homens e R\$15 das mulheres. Em uma festa *rave* exclusivamente de *techno* realizada em uma fazenda em Arujá/SP em maio de 2005, dependendo da antecipação com que fossem comprados, os ingressos poderiam custar de R\$35 a R\$50 para os homens e de R\$25 a R\$40 para as mulheres.

## O preço do ingresso

A passagem pela bilheteria e entrada na festa *Circuit of Love* nos mostra como são estabelecidas diferenças entre os próprios *insiders*, que podem ser divididos entre “pagantes” e não-pagantes. De modo geral não se cobra entrada das pessoas que “fazem alguma coisa pela *cena*”, como DJs que são ou poderão ser parceiros, familiares e amigos dos organizadores - que eventualmente desempenham alguma tarefa de apoio, como trabalhar na bilheteria ou no bar.<sup>38</sup> Os não-pagantes são também chamados de “VIPs”.<sup>39</sup> Alguns freqüentadores associam-se aos DJs como forma de se inserirem na *cena*, fazendo divulgação das festas em troca de entrada livre ou por expectativa de no futuro tornarem-se DJs.

Os pagantes, por sua vez, não contribuem diretamente para *cena*, embora sem eles - a maior parte do público -, as festas não se concretizem nem como festa e nem possam ser reproduzidas, o que depende do retorno financeiro gerado. Estes não fazem parte da rede de reciprocidades mencionada acima, havendo em relação aos DJs uma distância que algumas vezes se define como entre fã e ídolo, embora a distância física e social entre eles não seja suficiente para a produção da euforia e do encantamento que marca a relação entre os fãs e as celebridades midiáticas.

Muitos dos “pagantes”, no entanto, por falta de dinheiro, não cumprem plenamente o seu papel, como é o caso de Garrafa ou mesmo dos garotos de Mauá que encontrei na entrada desta festa. Era comum chegarem pessoas na bilheteria sem dinheiro suficiente para o ingresso e barganharem para poderem entrar; ou mesmo pedirem dinheiro para os outros. A facilitação de sua entrada dependia no entanto da insistência e da existência de condições para tal, como um momento em que houvesse poucas pessoas por perto, e da relação que tinham com os organizadores da festa, estando os estranhos geralmente excluídos desta possibilidade.

---

<sup>38</sup> Howard Becker (1982) mostra como a produção artística em vários *art worlds* depende da divisão coletiva de atividades entre diversas funções e pessoas, sem a qual a realização de obras de arte, entendidas pelo senso-comum como obra de apenas um autor, não existiriam como tais. Neste sentido, embora a autoria de determinada festa seja atribuída a um *projeto* específico e seus participantes, há uma série de pessoas envolvidas em sua realização.

<sup>39</sup> A sigla “VIP” corresponde a “*very important person*”; é utilizada com regularidade pelos DJs para se referirem às pessoas que não pagam para entrar, geralmente os próprios DJs, namoradas, amigos e familiares que trazem junto consigo, e os amigos dos organizadores da festa que colaboram de algum modo na divulgação das festas ou que têm com eles alguma proximidade. Esta expressão parece ter sido tomada de empréstimo e ressignificada do contexto das casas noturnas dirigidas ao público de camadas médias de São Paulo, em que há espaços ou salas reservados no ambiente da festa para os “VIPs”, onde têm à sua disposição serviços diferenciados, indisponíveis ao restante do público. Não raro estes espaços têm grande visibilidade para o público comum, embora sejam inacessíveis a ele, colocando assim os “VIPs” em evidência. De modo geral, estes ambientes são reservados às pessoas das redes de relações dos proprietários da casa, ou à pessoas com quem consideram interessante manter “boas relações”, como jornalistas, clientes que consomem bastante e pessoas midiaticamente conhecidas.

Dependendo do local de residência, o investimento financeiro para a ir a uma destas festas varia significativamente, sendo o custo do transporte geralmente mais alto do que o próprio valor do ingresso. Para quem precisava pegar metrô e lotação, em 2005, o trajeto ida e volta custava R\$8: R\$2 para cada um dos quatro trechos.<sup>40</sup> Os que não tinham o suficiente para todos os trechos iam a pé quando possível, caminhando longos trechos, como da estação do metrô até o local da festa, ou vice-versa. Tais práticas nos dão uma idéia das limitações financeiras e dos “ajustamentos” que realizam para poderem chegar até elas e entrar.<sup>41</sup> Muitos dos que não tinham dinheiro para pagar o ingresso ou mesmo o transporte, iam do mesmo jeito, sabendo da predisposição dos DJs em “entender a sua situação”. “A gente tenta sempre fazer um preço acessível pro pessoal”, preocupa-se Henry Jay, do *projeto E.vision*,

Nas festas que a gente faz a gente sempre se preocupa com esse negócio de preço, custo. Acho que é difícil cobrar dez reais para entrar em uma festa nossa, muito difícil. A gente pensa nisso porque a gente também já foi da pista, ... porque às vezes o pessoal que é da periferia não tem o dinheiro mesmo pra ir, né.

Ao preocupar-se com o preço do ingresso, Henry evoca a identidade entre DJs e público por serem ambos da periferia, e em certo sentido uma forma de solidariedade entendida como natural entre os que compartilham da experiência urbana que a define. Intuitivamente ou não, muitos dos frequentadores aprendem a dominar estes códigos e passam a evocá-los com regularidade, quebrando um acordo implícito entre DJs e público de que as festas que organizam são “para todos”, e não apenas para eles. Se não houver colaboração do público não há festa.

No entanto, os DJs que facilitam a entrada, tanto para os VIPs quanto para os que não têm dinheiro, acabam pondo em risco a própria continuidade das festas. Não raro, por este motivo as festas não “viram”, i.e., o lucro não compensa o dinheiro investido em sua realização, tendo os organizadores que pagar as dívidas contraídas com os rendimentos obtidos de suas profissões regulares, assim como “guardar dinheiro” para realizar as próximas. Poucos frequentadores parecem ter consciência deste problema. Cheguei a falar

---

<sup>40</sup> Para me deslocar em agosto de 2005 do bairro Pinheiros até o bairro Nova Bonsucesso, em Guarulhos, onde morava a *promoter* Marcela e onde houve uma festa, gastei um total de R\$16,15., pagando quatro passagens de ônibus e duas de metrô, um custo bastante proibitivo para o perfil sócio-econômico dos personagens deste estudo.

<sup>41</sup> Não sendo a *cena* uma instituição oficial no sentido usado por Goffman (1961), não parece importante considerar neste caso a distinção que faz entre *ajustamentos primários* e *secundários*. Apenas a noção de *ajustamentos* já parece suficiente para conceitualizar as manobras ou tentativas de manobra realizadas pelo público que não tem ou alega não ter dinheiro para entrar nas festas, usando um argumento facilmente aceito no mundo da periferia, definido, entre outras coisas, pela própria carência financeira dos seus sujeitos sociais. Esta alegação, quando infundada, rompe com o princípio de identidade e colaboração praticado pelos DJs, válido entre seus pares da periferia.

com Henry e Pedrita sobre a possibilidade de pedirem a colaboração destas pessoas, mas os dois disseram que o tipo de relação que têm com os VIPs os impede de cobrar deles. A mesma lógica de reciprocidades que ergue as festas da *cena* serve para miná-las. Os DJs preferem abdicar do lucro e enfrentar os riscos, pois é no seu caráter comunitário, não-mediado por outros interesses que não pela festa e pela música, conforme o discurso publicamente expresso pelos DJs, que parece residir sua densidade de sentido.

### Tomada III

Desci o caminho por entre as árvores, que se encerrava na pista de dança montada ao ar livre, com a filmadora ligada. Passei pelo estacionamento do sítio, improvisado entre algumas árvores. Ali havia apenas quatro carros, todos com pelo menos dez anos de uso. Nem as organizadoras da festa tinham automóveis. Passei por um grupo de pessoas formado por apenas uma mulher e mais ou menos dez homens que conversavam encostados em uma mureta em frente à sede do sítio, que estava fechada. Quando um deles notou minha presença começou a gritar com voz fina e a fazer gestos afeminados, sendo seguido por todos os outros, sem que eu conseguisse entender o que diziam. Um deles tirou a jaqueta em um único gesto, mostrou a língua para a câmera e sacudiu os ombros. Quando cheguei perto da pista de dança ao ar livre, onde já havia algumas pessoas concentradas, cumprimentei dois DJs que já conhecia mas não sabia os nomes. David logo encontrou outros amigos e se despediu de mim. Iria reencontrá-lo mais tarde no meio da pista de dança, dançando em uma roda de competição, chamada também de *racha*.

### (Corta)

As festas que “viram” chegam a reunir mais de mil pessoas. A festa anterior a esta, realizada por Pedrita no dia do seu aniversário, chamada *Bam Bam e Pedrita*, teve um público recorde de mil e oitocentas pessoas, conforme seus cálculos a partir da arrecadação da bilheteria, sem contar o público que entrou junto com os DJs e os que pularam a cerca do sítio. Estimando o público assíduo por festa em torno de seiscentas pessoas e o restante de público flutuante, calculo que no ano de 2005 as festas *rave* da Zona Leste atingissem um público total entre assíduos e flutuantes de aproximadamente seis mil pessoas. Durante o trabalho de campo, nas vinte e sete festas que observei, pude verificar a recorrência de muitas

peessoas, que desde o início percebi estarem presentes em quase todas as festas. Como se forma este público?

A “entrada” na festa, embora pareça fácil, pelo baixo custo do ingresso ou ainda pela possibilidade de negociação para entrar, não o é. É fácil, como mostrei acima, apenas para o público que delas já participa. Considerando o modo como os DJs as divulgam, são invisíveis para os que não participam de sua rede, o que talvez represente a fronteira mais sólida entre *insiders* e o público urbano anônimo. São festas realizadas em locais afastados, fora do circuito “comercial”. Participar delas depende portanto do pertencimento à rede de DJs ou freqüentadores, mantida principalmente a partir do contato pessoal direto. Muito poucos têm acesso a elas de modo impessoal, sempre há uma mediação pessoal entre o *insider* e o *outsider*.

Assim como a organização e a realização da festa, a divulgação é feita pelos próprios DJs e por seus amigos. Não fazem uso de recursos massivos que atingem o público anônimo, como televisão, jornais. O principal método de divulgação é a distribuição de *flyers*. Além do *flyer*, outro meio de divulgação é o portal de relacionamento *online* orkut.com, que de algum modo reproduz as redes existentes entre DJs e freqüentadores no mundo *off-line*. Os DJs mantêm “perfis” e “comunidades” através dos quais informam seus amigos virtuais da realização das festas. Alguns DJs também enviam e-mails de divulgação para sua lista pessoal, repetindo a divulgação feita no orkut.com, o que novamente reproduz a rede de contatos estabelecidos pessoalmente nas festas.

A *promoter* Marcela dedica-se principalmente a divulgar as festas de seu *projeto Circuit of Love*, mas como é reconhecida como excelente *promoter*, trabalha como contratada também para outros *projetos*. Ela, assim como grande parte dos DJs da *cena*, preocupa-se em fazer com que a *cena* “cresça”, i.e., aumente seu público. No entanto, divulga as festas somente entre o público *insider*. Sua estratégia de divulgação é entregar os *flyers* pessoalmente nas próprias festas da *cena*, ou em locais como lojas de discos, roupas e acessórios, freqüentados pelo público *insider*, como na loja *Guerra Mix* ou nas lojas da “Galeria” - no centro antigo de São Paulo -, e da *Galeria Ouro Fino*<sup>42</sup> - na Rua Augusta, centro “moderno” -, ou ainda em salões de cabeleireiro, pois segundo ela alguns dos travestis que freqüentam ou trabalham nestes lugares gostam de música eletrônica. Marcela acredita que este público “cresça” de um modo que “um sempre vai levando outro que não conhece”. Por isso prefere ir “direto no pessoal que curte, porque senão é *flyer* jogado fora, vai pro lixo”, revela ela.

<sup>42</sup> <http://www.galeriaourofino.com.br/>

Os DJs que tocam e organizam festas aproveitam as outras atividades que desempenham para divulgá-las, potencializando o aumento do público a partir das outras redes sociais de que participam. “Às vezes você tá indo fazer um trabalho, tá indo pro escritório, você tá com um bolinho de *flyer* dentro do bolso”, lembra o DJ Cangaíba,

às vezes você chega em algum lugar: ‘o que é isso aí?; - ah, é uma festa, eu sou DJ; - pô, você é DJ, legal, vamo lá’. Às vezes a própria pessoa que conversou com você não vai, mas vai o amigo, o vizinho, porque aquela pessoa pegou e falou: ‘vai lá na festa que vai ser legal’.

Qualquer oportunidade de interação é usada para divulgação. Há, no entanto, alguns modos de alcançar pessoas que não estão vinculadas a nenhuma rede de *insiders*, mas que logo são incluídas. Muitos anônimos, caminhando pela Av. São João, no centro de São Paulo, são despertados pela música eletrônica em alto volume tocando nos alto-falantes voltados para a rua e pelo colorido vivo das roupas e adereços pendurados na porta da loja *Guerra Mix*. Em 2005, esta era a única loja especializada em música e indumentária da *cena* diretamente acessível ao público anônimo em São Paulo. As outras ficavam em galerias freqüentadas pelo público *insider*, como a “Galeria” e a Galeria Ouro Fino, esta última com lojas direcionadas a um público de poder aquisitivo mais alto que as do centro antigo. “Todo o dia passa alguém e pergunta ‘que som é esse?, que estilo é esse?’”, conta o DJ Liu Ken, especializado em *hardtrance*, vendedor na *Guerra Mix*,

aí no outro dia o pai de família vem com o filho, ou a filha traz o pai: ‘ó, quero aquela roupa ali’, aí já tem o *flyer*, tem festa, festa que eu mesmo vou tocar, ou festa de amigo meu que eu tô divulgando, aí o pessoal vai, você indica e a pessoa vai, aí [lá ela te] encontra: ‘eh, você tava na loja...’, e por aí vai, aí já é mais uma amizade.

Liu Ken media o universo da *cena* para os novos interessados, conversa com eles, apresentando-se como um dos DJs que vai tocar, produzindo assim um vínculo com o potencial adepto. “Explicando-a” e apresentando-se ele pessoaliza a *cena* para o *outsider*. De vendedor da loja ele passa a ser um amigo.

De outro modo, a inserção do neófito ocorre predominantemente a partir de identidades pré-existentes. Ou seja, o freqüentador “novo” é sempre levado por alguém que já está inserido, pelo irmão, pelo primo, pelo colega de escola, pelo colega de trabalho, pelo vizinho ou pelo amigo que mora no mesmo bairro. Tal lógica de formação de público parece contribuir em grande medida para a construção desta atmosfera familiar, socialmente bastante homogênea, de pouca tensão e fácil interatividade, apesar de alguns conflitos isolados

emergirem eventualmente. “A pessoa que vai em festa encontra todo mundo”, observa Liu Ken, contribuindo para desvendar esta lógica,

porque quando tem as festas, essa de sábado mesmo aí, essa *Impacto*, todo mundo que passa aqui já vai pra lá, porque só tem essa festa no dia, então não tem aquela desculpa: ‘ah, já tenho outra festa pra ir...’, então como só tem essa o povo vai todo pra lá, é preço popular também, é em chácara, então a galera vai toda pra lá.

O princípio parece simples: só há uma festa por final de semana, já existe um público definido e regular da *cena*, logo, este se dirige para o mesmo lugar e a regularidade dos encontros faz com que boa parte deles criem algum tipo de vínculo entre si. Se as pessoas não estabelecem uma relação de maior proximidade, pelo menos são capazes de reconhecer umas às outras, o que reforça o aspecto “comunitário” e de fronteiras bem definidas de pertencimento entre os participantes da *cena*.

O modo como o público da festa é formado contribui para o tipo de relação que os próprios DJs têm com ele. Quando entrevistava os DJs do *projeto Tendence*, que organizava festas no *Ensaio Art Bar*, em São Miguel Paulista, Zona Leste, mostrei a eles as fotos que fizera em uma de suas festas, nas quais reconheceram espontaneamente, pelo nome, diversas pessoas que estavam entre dezenas de outros, dançando, enquanto Tikko, o líder do *projeto*, tocava em cima do palco. Este tipo de relação entre os “artistas” e seu público parece ser a base de sustentação da *cena*, como os próprios DJs muitas vezes enfatizam.

#### Tomada IV

Circulei pela parte aberta do sítio. Muitas pessoas estavam do lado de fora, conversando em pequenos grupos. Voltei para dentro do salão e fiquei perto do palco do DJ. Fui ao banheiro, que ficava em uma porta nos fundos do salão, do lado oposto ao da mesa do DJ. O banheiro era imundo, o chão alagado e cheio de barro. Era o único banheiro do lugar, mas pela quantidade de pessoas presentes imaginei que estivessem usando outros lugares. Ninguém dava descarga. Pior do que este, só o banheiro do salão em Itaquera onde fui três vezes, que não tinha nem lavatório.

Perto de três e meia da manhã encontrei Garrafa junto com David, Silas e outros, reunidos lado-a-lado em forma de círculo no meio da pista de dança fazendo uma “roda”. Garrafa observava os outros, que iam, um de cada vez para o centro da roda apresentar passos de dança diante dos observadores estáticos. Alguns faziam acrobacias, rodando no chão,

ficando de ponta-cabeça, enquanto outros elaboravam mais os movimentos dos pés, realizando detalhadas variações que eram de grande interesse para os observadores. Todos saíam suados, alguns sujos pelo contato da roupa com o chão. Alguns criavam estórias através dos movimentos, simulavam manipular algum objeto, dirigiam gestos provocativos, de conotação sexual, aos seus desafiantes, em performances curtas, de não mais de dois minutos. “Eu vou, faço uns passos, você vai, faz outros passos, ou vou lá, tento fazer uns passos melhor, até chegar em algum ponto”, explica Garrafa. Algumas performances eram saudadas com palmas, mas a maioria dos dançarinos terminava sua exibição e voltava para o seu lugar, para que outro tomasse o centro tão logo ele se retirasse. Garrafa não era dos mais virtuosos, mas participava algumas vezes. A não ser por tentarem acompanhar em seus movimentos o que o DJ estava tocando, permaneciam alheios a ele e ao restante da festa, voltados exclusivamente para o que acontecia na roda. Paravam apenas nos *breaks*, esperando que o DJ retomasse a batida da música.

A poucos metros de nós havia outra roda, onde aconteciam as mesmas coisas. O restante do público dançava individualmente, voltado para o DJ. Saí dali e ainda no meio da pista de dança encontrei Negrulho, DJ de *drum & bass*, com vinte e oito anos, residente em São Miguel Paulista, ZL, que tocava no final como uma das atrações principais. O som estava bastante alto, tínhamos que gritar nos ouvidos um do outro para nos escutarmos, mas apesar das dificuldades e de toda efervescência da qual fazíamos parte, ficamos conversando por algumas horas de um tempo não cronológico enquanto fumávamos alguns cigarros indianos Bali-Hai. Revelava-me coisas que para ele eram óbvias, mas iam muito além do meu alcance como observador, coisas de sua “realidade”, de garoto da periferia, negro e pobre, que se tornara um DJ já com muitos anos de experiência. Olhando as pessoas à sua volta, como num espelho, ele parecia ver a si mesmo.

A “molecada” da periferia é muito criativa, mas por falta de dinheiro tinha de conviver com a dificuldade de acesso a uma série de coisas, que os impedia de se expressar publicamente e obter recursos para sobreviver de sua arte, dizia Negrulho. Um dos problemas era a falta de “letramento”, uma barreira para a difusão de uma cultura “diferenciada” na periferia. “Cara, os tiozinho da periferia não conseguem nem entender o que o apresentador fala no noticiário, porque ele fala muito rápido e num linguajar que eles não entendem, por falta de letramento”, observava ele. Por este mesmo motivo muitos dos garotos que iam nas próprias festas da *cena* não conseguiam entender o que estava escrito nos *flyers*, que têm vários termos em inglês, escritos com formatos de letra difíceis de entender, complementava. Além disso, não sabiam o significado nem como pronunciar palavras que faziam parte do



vocabulário das festas que freqüentavam, como *drum & bass*, *line up*, *birthday set*, *hosted by* ..., “[os trinta primeiros ingressos] *free*”, e muitas outras, encontradas em qualquer *flyer* de divulgação, muitas vezes com erros de grafia.

Contava-me que era comum ver “moleques” da periferia usando roupas de grifes caras, garotos que ganhavam R\$300 por mês e ainda colaboravam com as despesas da família. Via este esforço como algo admirável, o que provaria não ser verdade que o “pobre” não consegue se vestir bem, mesmo que para isso tivesse que passar por uma série de dificuldades e privações materiais no cotidiano. Ser “pobre”, para ele, não significava andar com roupas feias e esfarrapadas. Ele mesmo teria aprendido a valorizar a “moda” depois que, devido a dificuldades financeiras, acabou aceitando um convite para fazer alguns “bicos” como modelo e ator. Negrulho contava das oportunidades profissionais que já perdera por não ter telefone celular, internet banda larga, e por morar muito longe do centro de São Paulo. Algumas vezes fora procurado, mas seu telefone estava ocupado e não conseguiram lhe contatar. Encerramos nossa conversa porque precisava preparar suas coisas, seria um dos próximos DJs a tocar.

**(Corta)**



Imagens 9, 10 e 11. Performance de David na roda. Atrás dele, Silas, de branco. Festa *Circuit of Love*.

## A roda

O tipo de papel que cada um desempenha na festa revela-se na dança, assim como a dança serve para revelar processos mais amplos que têm lugar na festa. Como mostrei acima, os *outsiders* não dançam, expressando assim sua rejeição à sensibilidade da *cena*. Os DJs também não, expressando em relação à música ao mesmo tempo a frieza do especialista sobre o objeto que domina, sua posição superior na hierarquia da festa, e o rompimento com a disposição corporal de classe de seus pares sociais, assim como eles, socializados em festas desde a infância. Uma parte do público dança individualmente, voltado para o DJ, cultuando-o, como se não houvesse nada mais naquele momento além da música por ele executada. Outra parte do público, quando tocam DJs de *drum & bass*, dança do modo que descrevi acima, em “roda”.<sup>43</sup> Estes dois modos de dançar, no entanto, têm para os DJs significados muito diversos, ou mesmo antagônicos. Se o primeiro - inspirado no modo globalizado de dançar *drum & bass* não desperta nenhuma objeção, pois faz parte da *doxa*<sup>44</sup> globalista, em relação ao segundo - uma recriação local realizada justamente pelos participantes de mais baixo poder aquisitivo, inspirada na dança hip hop -, emerge uma tensão cuja exploração revela alguns sentidos associados ao papel que os DJs definem para si em relação ao seu público em meio aos processos mais amplos de mediação que protagonizam.

Embora muitas vezes tenha um caráter de competição, quando participam apenas os dançarinos masculinos mais preparados, a roda é um modo de sociabilidade lúdica entre os participantes da festa. Dela participam também as meninas, embora nunca iniciem rodas e nem se formem rodas só de meninas, mesmo que haja sempre meninas que dançam em número suficiente para a formação de rodas exclusivamente femininas. “Tem gente que leva pro lado da competição, e tem gente que leva pro lado da brincadeira, eu levo pro lado da brincadeira”, revela a *promoter* Marcela, que também participa de rodas. No entanto, quando uma menina se insere na roda - o que acontece quando não há uma atmosfera de competição entre os homens -, suas amigas geralmente a acompanham. Portanto, quando a roda é “de brincadeira”, as meninas podem participar, mas quando é “séria” transforma-se num jogo

<sup>43</sup> Há um entendimento comum na *cena* de que não é possível dançar *techno* em roda.

<sup>44</sup> Uso o termo *doxa* no sentido dado a ele por Bourdieu. “Doxa é a relação de imediata aderência estabelecida na prática entre um *habitus* e o campo ao qual está vinculado, o pré-verbal tomado-como-dado (*taking-for-granted*) do mundo que flui do senso prático.” (Bourdieu 1990, 68). Por *doxa* globalista entendo a tendência de alguns DJs de tentarem reproduzir localmente práticas inspiradas em outros contextos preservando sua forma original. Por um lado, como mostrarei mais adiante no capítulo, a preservação desta “forma original” é entendida pelos DJs como um recurso de empoderamento de si e de seu público no universo local. Contudo, como mostro no Capítulo 5, para a ampliação da rede de reciprocidades em que atuam, a recriação é uma condição de empoderamento.

masculino, onde os dançarinos competem pela afirmação de sua masculinidade entre si e principalmente em relação às meninas. Isto é revelado explicitamente nos gestos de conotação sexual muito comuns usados pelos dançarinos para provocarem o adversário tanto durante a performance quanto no modo de finalizá-la, na tentativa de provar ao mesmo tempo sua “superioridade” técnica e de gênero. Quando a roda é de competição, i.e., quando as meninas não participam, é muito comum a polarização entre dois dançarinos. Neste contexto, o que está em jogo pode ser interpretado como: quem, no final, assumirá o papel de homem e de mulher. Deste modo, mesmo que as meninas participem, a roda é um evento orientado pelo poder masculino, assim como entre os DJs, num tipo de relações de gênero nada crítico para o tipo tradicional, dominante entre os grupos populares em que seus participantes são socializados.

Eu mesmo fui desafiado em uma das festas do DJ Marnel, no final da tarde de um domingo na casa *Susi in Transe*, localizada praticamente embaixo do viaduto que passa sobre a Av. São João, no centro antigo de São Paulo. Iniciara uma conversa com três garotos vindos de Pirituba, região noroeste de São Paulo. Em uma pausa na conversa voltei-me novamente para o DJ que estava tocando, ficando ao lado de um e de costas para outro. Um dos garotos me cutucou nas costas, chamando minha atenção, e quando me virei vi que os três estavam em círculo. O que me cutucou olhou para mim e começou a fazer uns passos complexos. Quando terminou olhou para mim novamente, sinalizando para que eu apresentasse os meus. Fiquei embaraçado com a situação e me desculpei dizendo que não sabia fazer passos de roda. Ele insistiu, dizendo que qualquer um sabia fazer uns passos, mas depois desistiu. Continuei perto deles, observando seus passos.

Em uma situação ideal esta roda teria servido para o aprofundamento de uma interação casual na festa, o início de uma amizade a ser atualizada posteriormente, ou mesmo apenas para uma interação desinteressada. Não há necessidade dos participantes se conhecerem antes. Formada a roda, os interessados posicionam-se lado-a-lado, em círculo, e começam a se apresentar. A roda, deste modo, serviria como um pretexto para outros tipos de interação que aproximam os participantes. Para muitos, a roda é no entanto a principal motivação para freqüentar as festas em que tocam DJs de *drum & bass*. Algumas pessoas treinam seus passos em casa durante a semana, chegando a construir uma reputação de virtuosos excêntricos, como é o caso de Den, mencionado por Garrafa:

o Den é o melhor de São Paulo nesse negócio de roda de *drum & bass*, mas ele vem daquilo de treinar seis anos como *B-boy*,<sup>45</sup> então ele faz uns passos que ele chupinha do tipo de b-boy e passa pro *drum & bass* ... o moleque dança bem pra caramba, e chega a dar muita confusão em roda, porque ele não é uma pessoa, digamos, humilde: ‘não, eu sou o melhor, ninguém me quebra, eu não erro nunca, ou sou insuperável’, já vi muitas vezes ele falando isso, ... onde ele chega todo mundo quer bater nele, porque o moleque é folgado mesmo.

As rodas transformam-se muitas vezes num sub-palco na festa, que descentra a atenção do público exclusivamente dos DJs e dá espaço para que se expresse, não apenas como público, mas como “performers”. O universo das rodas chega a produzir personalidades, como a mencionada por Garrafa, que se tornam conhecidas entre um público significativo, tornando-se mais conhecidos entre o público das rodas do que os próprios DJs.

No entanto, para alguns DJs, as rodas, e também outras práticas associadas aos seus protagonistas, eram mal-vistas, embora em 2005 fossem realizadas em praticamente todas as festas com DJs de *drum & bass* onde fossem permitidas. Mesmo que parecessem estar se acomodando semanticamente para alguns, pois já não resultavam mais em brigas, sendo consideradas positivas e saudáveis, outros ainda as consideravam potencialmente perigosas, ou mesmo expressão de uma espécie da “falta de civilidade” indesejável, porém comum ao *habitus* da periferia.

A tensão gerada em torno das rodas na relação público-DJ é um microcosmo de um processo mais amplo promovido pelos DJs: o encontro entre o próximo e o distante; o universo familiar da periferia e o universo estranho das práticas culturais associadas à música eletrônica, que emblematizam, respectivamente, o conceito de trajetória social dominante na periferia e a sua redefinição expressa na figura do DJ. Nesta ótica, os participantes da roda seriam os representantes do mundo próximo, familiar, praticantes de um tipo de dança incorporada ao *habitus* dos garotos da periferia na década de 1980 como uma apropriação da “cultura hip hop” norte-americana; enquanto os DJs seriam os personagens da periferia transformados, cuja perspectiva se distancia da dos outros pela sua trajetória individualizante, representantes do universo distante, estranho, ideologicamente orientados a promover a transformação de seu público através da música.

A tensão existente em relação às rodas revela uma dimensão ainda não sedimentada deste encontro cultural, visto que o papel do DJ como mediador é justamente produzir sentido para o seu público na combinação (*mixagem*) que realiza entre o universo distante, estranho, do qual a música que toca é o principal emblema; e o próximo, familiar, de seu mundo social.

---

<sup>45</sup> Nome dado, na cena hip hop, ao personagem que realiza passos virtuosos de dança ao som de rap.

A existência de opiniões divergentes em relação à roda expressa o caráter sempre tenso e negociado da mediação, oscilante entre referências próximas e distantes na construção deste modo de identificação individual e coletivo entre personagens da periferia urbana da metrópole.

Neste sentido, se as festas de música eletrônica são um elemento crítico para a sensibilidade familiar local, produzindo uma sensação de estranheza e deslocamento tanto para os *insiders* quanto para os *outsiders*, como mostrei nos itens anteriores, a roda seria o próprio elemento crítico para esta sensibilidade crítica, uma manifestação da sensibilidade local no centro do próprio evento estranho, pondo em questão seu caráter crítico, principalmente para os DJs em um estágio mais avançado de individualização em relação ao *habitus* da periferia.

Condensando os argumentos divergentes dos DJs em relação às rodas no que chamo de perspectivas “crítica” e “hermenêutica”.

**A perspectiva crítica.** O DJ de *drum & bass* Marnel, que organiza festas na casa noturna underground *Susi in Transe*, no centro antigo de São Paulo, não gosta das rodas por uma série de motivos, explica ele:

Eu particularmente não gosto dessas rodas, porque? o *drum & bass* sempre foi mal visto em São Paulo, e por mais que a gente tente mudar essa imagem ele sempre foi mal visto. ... Porque é periferia, porque é mano, porque é maloqueiro, muita gente fala assim do *drum & bass*, fala mal, sem dó nem piedade: ‘meu, é de mano, é de periferia, não gosto’, entendeu, pô, então meu, acho que a roda não tem muito a ver com o *drum & bass* cara, se você for ver bem, se você for olhar os moleques da roda, você vai ver que os moleques não tão acompanhando o BPM [batimentos por minuto] da música, entendeu, ... você olhando a roda você vê que o cara tá errado, tipo, a gente que mexe com a música, que toca, que tem noção, você vê que o cara tá errado, então fica feio. E outra, uma vez eu peguei o microfone e falei: ‘meu, vocês vão ficar fazendo roda até quando?’. Esses dias eu vi um moleque tomando um fora da mina, o cara chegou na mina e a mina falou assim: ‘não, não, vai lá continuar limpando o chão que nem você tava fazendo’. ... eu penso assim, na festa você vai pra ouvir música, tomar alguma coisa, e de repente chavecar uma menina, chegar na menina, conversar, beijar a menina, não ir pra ficar na roda, ficar se matando em roda, se sujando, ... eu acho muito feio isso cara, não gosto não.

Marnel formula seu julgamento sobre as rodas baseando-se em sua perspectiva de DJ preocupado em atrair público de camadas médias para suas festas, acreditando que as rodas contribuam para o estigma já existente em relação ao *drum & bass*, associado localmente aos jovens de baixa renda, taxados de “manos” ou “maloqueiros”. Evoca sua autoridade de DJ

para julgar a dança dos garotos como esteticamente inadequada, pois não combinaria com a música. Além disso, os garotos que dançam nas rodas poderiam estar fazendo algo “mais interessante”, como ouvir a música, beber alguma coisa, cantar uma menina.

Para Marnel, a roda ainda atrapalharia a interatividade do DJ com o público, pois os que dançam na roda estão prestando atenção apenas na pessoa dançando, “cortando” assim a comunicação entre DJ e público, prejudicando a *vibe* da festa. “Se você tá tocando pra pista, as pessoas te respondem”, explica ele,

se você tá tocando pra roda, não vai ter ninguém pra te responder, e isso é ruim pro DJ, por isso que eu não gosto de tocar com roda, não tem a *vibe*. Eu prefiro tocar pra trinta pessoas que tão dançando, pra dez pessoas que tão dançando, que tão lá, agitando, dançando, curtindo, do que pra um moleque na roda.

A roda - e poder-se-ia dizer também de seus protagonistas - interferiria assim na atmosfera da festa como um todo, o que leva alguns DJs a acharem que este público precisa ser “educado”, como Márcio Duarte, dono da loja de discos *Stuff Records* na Galeria. “Você tá num lugar”, imagina ele uma situação,

aí começa a tocar uma música de BPM mais baixo, quebrada, aí vai lá, você abre uma roda no meio da festa e começa a rodar no chão, aí bate o pé em alguém ... infelizmente isso é um fato de educação, não é uma questão ideológica de discriminar ou não, é uma questão de educação, imagina só no *Lov.e*, seiscentas pessoas, um lugar que você não consegue nem andar, começa a tocar *drum & bass*, os moleques abrem a roda, tiram a camiseta e começam a dançar o *break*<sup>46</sup> ali, então eu acho que tem lugares pra se fazer isso, entendeu?

O próprio Márcio já dançou *break* durante dez anos em um grupo chamado Nação Zulu, durante a década de 1980. Eles eram convidados para dançar em festas de “playboy”, mas se apresentavam em palcos. No entanto, Márcio acha inadequado dançar no chão, na pista de dança da festa com outras pessoas em volta, e cita em sua hipótese justamente a casa de maior prestígio entre os DJs paulistanos, o *Lov.e*, inacessível para os dançarinos de roda, porém símbolo de ascensão social para os DJs da periferia, onde não há espaço físico suficiente e nem seriam permitidas as rodas. Márcio chega a identificar a origem da imagem negativa associada ao *drum & bass*:

na *Overnight*, nos últimos anos antes de fechar, era ridículo, parecia um fogão assim, quatro rodas, e o DJ se matando pra tocar, pra levar referência, e os moleque abrindo

---

<sup>46</sup> Dança inspirada em movimentos robóticos associada ao movimento hip hop, a partir da qual os dançarinos de roda nas festas de *drum & bass* teriam desenvolvido seu estilo próprio.

roda, isso começou a atrair uma molecada que não tinha comportamento pra música, uma molecada mais maloqueira, isso é um fato, uma molecada que não tinha respeito com o DJ nem com a música, foi uma meninada que começou a arrumar confusão ... e isso pra própria mídia acabou criando uma imagem de: ‘ah, é música de periferia, música de preto, música de pobre, música de roda, então na verdade a gente não tem problema com a roda porque é de preto ou de pobre ou de periferia, a gente tem problema de, esteticamente, o DJ tá lá tocando e tá lá o cara se matando sozinho [na roda].

A formação de rodas teria começado a atrair um público que estava preocupado exclusivamente com a roda, recusando as referências que o DJ lhe passava, pois a roda descentraria a atenção dos participantes da festa do DJ. O público que passou a freqüentar as festas foi justamente o que teria protagonizado as brigas que passaram a ser associadas às rodas, justamente a “molecada mais maloqueira”, que mais precisaria das “referências” levadas pelo DJ, de acordo com o papel atribuído a ele. Estes, no entanto, preferiam dançar nas rodas a prestar atenção no DJ. Revela-se aí uma tensão entre a experiência lúdica da festa e a festa como experiência de formação de uma sensibilidade, comandada pelo personagem individualizado do DJ.

Na festa que Marnel organiza na casa *Susi in Transe*, no centro antigo de São Paulo, os seguranças não permitem a formação de rodas. Lá pude inclusive presenciar, em um domingo no final da tarde, a ação de um segurança para encerrar uma roda enquanto os garotos se exibiam. Em outra ocasião, numa festa do *projeto Tendence*, em São Miguel Paulista, assisti quando o MC que acompanhava o DJ, usando o microfone, falou algumas coisas para os garotos que faziam uma roda, que não consegui entender. O DJ Hugo Arena me explicou que o MC só alertou para que os garotos não se machucassem, mas vi que ao mesmo tempo dois seguranças se aproximaram deles e a roda foi encerrada - sob protesto dos garotos que reclamavam fazendo alguns gestos e dizendo coisas que não consegui ouvir de cima do palco. Em alguns lugares, portanto, as rodas eram sistematicamente reprimidas, por iniciativa dos DJs e organizadores ou dos responsáveis pela segurança do local, em nome do “respeito” ao trabalho do DJ que dedica-se a “civilizar” seu público.

As rodas são vistas por estes DJs como formas de expressão divergentes das que consideram socialmente e esteticamente mais adequadas, causando assim preocupação justamente porque seus adeptos têm se integrado organicamente à *cena*. Em certo sentido, são entendidos como representantes de um tipo “não-civilizado” de sensibilidade popular, associado à periferia, em relação à qual a sensibilidade promovida na *cena* é vista como crítica. A “perspectiva crítica” ilustra a estratégia adotada por DJs profissionais de *drum &*



*bass*, socializados na própria periferia, que atuam e realizam festas na região central de São Paulo, inseridos na lógica do mercado das casas noturnas comerciais, dependendo do lucro obtido nas festas para sobreviver, embora alguns toquem também em festas na periferia.

**A perspectiva hermenêutica.** Outros DJs, no entanto, não vêem problema na roda. Pelo contrário, defendem a sua realização e destacam os seus pontos positivos, formulando seus julgamentos a partir da compreensão do sentido da dança na roda para os seus praticantes, relacionando-a ao seu contexto e considerando também o caráter duplamente perverso da repressão às rodas. Adotando esta posição, põem em prática uma dimensão mais ampla da comunicação com o público, própria dos DJs que atuam e realizam festas para o público da periferia, baseada não apenas em uma relação performática “alienada” entre o DJ que toca e o público que dança, mas em uma relação em que o DJ tem um papel reconhecidamente “social”, sendo capaz de interpretar as práticas de seu público em seu contexto urbano, dar sentido a elas e intervir.

Tikko, DJ de *drum & bass* que organiza festas na Zona Leste, percebe a tensão de classe existente entre os DJs a respeito da roda, presente no modo como alguns reprimem seus realizadores. Para ele, a roda faz parte do modo de ser destes garotos:

meu, se tem roda, a roda vem desde isso daqui ó ... [põe música pra tocar] isso daí é coisa da galera já, da molecada, da galera que tem vontade de ó ... [faz uns passos] não é a gente que vai falar: ‘não dança’. É uma coisa polêmica, mas ao mesmo tempo acima de tudo são quem consome a maior parte da *e-music* hoje, quem sabe o que tá tocando. ... por exemplo, a *Tendence*, que é uma festa minha, é algo mais voltado pro público da periferia, só que eu não tenho problema com a roda, eu vou ser bem franco, algumas pessoas têm, mas a gente não tem isso, ... é uma coisa que não tem como falar: ‘não’, eles já são renegados justamente por causa disso, eles já vão pra dançar, eles gostam, é algo deles, então continua, e vai ser isso, entendeu, eu não posso mudar, se um dia mudar, futuramente mudar, tudo bem, é que nem do lado dos *boys*, você não vai na balada dos *boy* e vai encontrar os *boy* [faz uns passos de dança]? ... é algo que tá no sangue e eles se expressam da maneira que gostam, a gente não tem briga, a gente não tem nada, simplesmente a vontade que eles têm é de dançar.

Reprimir as rodas é reprimir duplamente os seus realizadores, que “já são renegados” na sociedade e fazem da roda um meio de expressão pessoal. As rodas seriam uma forma de expressão própria deste tipo de público, parte de seu *habitus*, assim como os *boys* - garotos de classe média - têm o seu modo próprio. “Não tem o porquê de não ter a roda, faz parte, entendeu”, explica Johnny DB, outro DJ que organiza festas na Zona Leste,

acho que você tá ali pra se divertir, não é pra ser repreendido ... melhor o moleque tá entrando na roda do que ele tá usando um negócio lá dentro, é melhor o moleque tá entrando na roda do que tá entrando na briga, antigamente as rodas tinham briga, agora nem tem mais briga, entendeu?

As rodas manteriam seus participantes envolvidos em algo “produtivo”, ao invés de envolverem-se em brigas ou com drogas, apesar de grande parte da imagem negativa da roda ter sido construída em torno das brigas protagonizadas por seus participantes em anos anteriores, causadas por motivos diversos, como críticas ao estilo dos passos de um adversário, falta de respeito entre ganhadores e perdedores, ou mesmo falta de unanimidade nos critérios de julgamento sobre quem teria sido o melhor.

Assim como Marnel evoca razões estéticas para se posicionar contra as rodas, Júlio Box 12 o faz para defendê-las, explicando o porquê de os garotos se interessarem pelo *drum & bass* para fazer a roda.

Tem algumas músicas de *drum & bass* cara, que são retas né meu, são bem dançantes, que nem um *break* assim, ou um hip hop, a molecada acha legal, e dá pra dançar mesmo esse tipo de roda misturando *break*, ... acho que tem a ver o estilo de música, ... eu sei que a *vibe* é tanta que dá vontade de se jogar no chão e ficar rodando lá, limpando o chão, como uma enceradeira, dançando um *break*, tá ligado?

Ao contrário de Marnel, para quem a roda interfere na *vibe* da festa, para Júlio a roda seria o próprio meio de extravasar a *vibe* sentida com a música. “Não adianta você desligar o toca-disco e falar pra molecada parar de dançar”, acredita Júlio, pois a vontade de dançar é muito grande, é com os toca-discos que o DJ deve “dominar” o público,

porque eles não vão parar, param dez minutos e depois começam de novo, porque o *drum & bass* é aquilo mano, seqüência, *vibe* cara, uma música é melhor que a outra, DJ é isso, é você servir como um filtro, pegar as melhores músicas e fazer um *set*, de acordo com o que você gosta e de repente com o que o seu público gosta, e assim você vai educando uma galera, isso é que é ser um DJ, só que tem uma observação: tem que ser DJ e dominar o seu público, se você falar assim: ‘molecada fecha a roda’, a molecada vai fechar a roda, não é que você tem que ser que nem eles, mas naquele momento você tem que ter atitude, não é parando o som, a molecada não quer que você pare o som, não é desligando isso ou aquilo, a molecada não quer que você desligue nada velho, quer que você continue arrebatando, então com jeito você domina velho.

Os DJs que param de tocar para pedir verbalmente que a roda termine estariam recusando o seu papel de DJs, alegando que o público das rodas “recusa” as “referências” que

o DJ lhes transmite. O principal meio de comunicação entre o DJ e o público é a música, enfatiza Júlio. Haveria uma dimensão “natural” no público e na música que só pode ser controlada com os toca-discos. “Ser um DJ” é dominar o seu público usando os toca-discos. “Tem pessoas que dançam *drum & bass* como se estivessem ouvindo *techno*”, acredita Júlio, desvelando a estratégia dos DJs que criticam as rodas tentando mascarar a identidade “agressiva” do estilo,

só que tem molecada que vai mais além, que gosta de abrir uma roda, ... porque tem música que te arrepiá mano, o *drum & bass* é agressivo, não adianta você falar que é música bonita pra dançar de salto alto, tá ligado, como outras festas aqui de São Paulo não deram certo porque eram festas pra gringo ver, como eu falei, porque o *drum & bass* mesmo é agressivo ... e na minha concepção é pra dançar de tênis cara, não é de salto alto não.

Júlio opõe o modo de dançar em roda a “dançar de salto alto”, um modo paradoxal de dançar comum para o *habitus* de classe média local, pois tal artifício - comum na indumentária das meninas de classe média - limita os movimentos. A dança na roda, pelo contrário, pressupõe o envolvimento do dançarino e a liberdade de movimentos, assim como o rompimento da sensibilidade de classe que vê como abominável o fato de alguns garotos dançarem sem camisa, entrarem em contato com o chão e algumas vezes inclusive se ferirem. Dançar e aceitar a roda como um modo de expressão legítimo pressupõe a “quebra do salto alto” de classe média, tanto do público quanto dos DJs que, sem sucesso, fazem festas de *drum & bass* “pra gringo ver”.

Mesmo que alguns os rejeitem, a presença da “molecada que dança em roda”, embora algumas vezes dê algum “trabalho” para os organizadores, é essencial para a economia da *cena*, continua Júlio,

essa molecada vai nas festas, paga, bebe, logicamente que têm alguns que dão trabalho, que pede um real na porta, lógico que tem, só que a molecada entra na festa e dança. ... os DJs não gostam, porque é maloqueirinho, porque é maninho, não gostam, mas eu gosto sim cara, que venham pro meu baile, que paguem pra entrar, que tomem um refrigerante do meu baile, que me dêem dinheiro, pra eu poder fazer a festa da próxima semana.

Trata-se de um público que vinha sendo rejeitado e culpado pela imagem publicamente “negativa” do estilo pelos DJs de *drum & bass* que organizavam festas no centro por seu próprio fracasso na tentativa de atrair o público de camadas médias. A presença da roda nas festas, e por extensão a presença dos garotos da periferia com menor poder

aquisitivo, seria antagônica a esta pretensão, senão um obstáculo a ela, pois mesmo realizando festas em regiões centrais de São Paulo a interação entre o público de camadas médias e os garotos que fazem rodas é vista como problemática considerando *habitus* de classe tão diferentes. As rodas, assim como seus protagonistas, simbolizam para os DJs “civilizadores” a identidade étnica e social da música *drum & bass* e deles mesmos como sujeitos sociais multi-étnicos de baixo poder aquisitivo, socializados na periferia metropolitana. Para estes DJs, seu projeto de atrair as camadas médias se realizaria pelo borramento da imagem construída em torno de sua música, o que seria mais imediatamente objetivado pela extinção das rodas. “Se não fosse essa molecada aí, era pelos menos uns quinhentos paus a menos no caixa da bilheteria”, ressalta Júlio, chamando atenção para o preconceito de alguns DJs,

só que os caras que não gostam de roda pensam: ‘ah, não, essa molecada não é meu público, essa molecada não é pra mim não’, porquê? Querem fazer festa pra gente bonita, com umas meninas de um salto desse tamanho e tal, só gente cheirosa na festa. E aí? As festas que eram viradas de público acabaram! Pô velho, os caras não se conscientizam que o nosso público ainda é a molecada, não todinho, lógico, mas uma parte boa. ... é o que eu penso velho, e eu toco *drum & bass* pra essa molecada, que entra nas festas, que dança, que gosta de música agressiva, porque eu sei que tem um público que quando tá meio oprimido vai nas festas pensando em escutar *drum & bass*.

Esta tensão em torno da roda tem como pano de fundo outra: por um lado, reconhecer sua identidade periférica e reconhecer que seu “verdadeiro” público é a “molecada da periferia”; e por outro redefinir esta identidade e tentar promover sua música para o público de camadas médias, organizando festas em casas noturnas ou espaços alugados no centro de São Paulo - o que mostrarei no Capítulo 4 -, visto como uma condição para a sobrevivência destes DJs como profissionais. Uma questão central neste paradoxo é o fato de que para as festas da Zona Leste existirem, seus realizadores precisam ser ao mesmo tempo DJs e trabalhadores comuns. A opção por abandonar esta existência dupla e tornar-se um DJ profissional depende de uma mudança de perspectiva e da adoção de uma postura que permita a sua sobrevivência em um mercado orientado para o lucro. Por outro lado, é paradoxal também o fato dos DJs que fazem isso voltarem-se exclusivamente para o público de camadas médias, enquanto poderiam voltar suas iniciativas ao público da periferia, mais numeroso e mais “fiel”, conforme o entendimento dos próprios DJs.

O tema da roda é talvez onde o papel do DJ em relação ao público se manifeste de modo mais crítico, evocando tensões centrais na *cena*. No entanto, além dela existem outras

práticas que fazem parte do *habitus* das festas realizadas na Zona Leste, que, assim como as rodas, expressam o tensionamento do entendimento do que é “ser da periferia”, uma identidade que evocam e rejeitam em diferentes circunstâncias. “O problema não tá na cultura musical e dançante da coisa”, afirma Márcio Duarte,

o problema tá exatamente no comportamento de cada um, imagina só, você vai levar a sua namorada na festa e você vê o moleque mostrando a ceroula, a calça baixa, melado, escorrendo suor, rodando de cabeça no chão, batendo no teu ombro e falando: ‘velho, me dá um gole da sua cerveja’, o que você me diz disso? é um pouco desagradável, ou não?

A inconveniência da roda é associada por Márcio a outros tipos de práticas. A roda, porém, é um emblema expressivo para as práticas consideradas moralmente inadequadas e prejudiciais à própria imagem que tem de sua identidade social, a periferia. As rodas são protagonizadas principalmente pela parte do público percebida como de menor poder aquisitivo, menor capital educacional e cultural, ou, nas categorias dos próprios DJs, com menor “acesso” à informação. Entre estas práticas incluem-se outras descritas na primeira parte do capítulo, como pedir dinheiro para os outros, barganhar com os organizadores o valor do ingresso, entrar sem pagar, beber água do banheiro, usar as calças caídas com as cuecas aparecendo, abordar ou interar-se com o restante do público de modo considerado inapropriado, ou achacar cigarros ou goles de bebida dos outros participantes, enfim, práticas que para eles marcam de modo negativo a imagem que constroem para si mesmos de moradores residentes nas regiões periféricas da cidade de modo genérico. Os DJs que rejeitam estas práticas parecem operar de acordo com a lógica expressa por Negrulho, segundo a qual: “ser pobre não significa andar com roupas feias e esfarrapadas”. No entanto, são justamente estas práticas, para outros “feias e esfarrapadas”, que constituem para alguns DJs a autenticidade destas festas e da própria periferia, contribuindo diretamente para sua *vibe*. Ambas perspectivas em relação às rodas pressupõem o DJ como desempenhando um papel central em relação ao seu público.

### **O papel do DJ e a experiência urbana na periferia**

Na entrevista que fizéramos alguns meses antes, o DJ Negrulho estabelecera os pressupostos das interpretações que fazia enquanto conversávamos no centro da pista de dança da festa *Circuit of Love* de Pedrita e Marcela no Sítio Elo, ao mesmo tempo que as complementava. Seu fundamento está no compartilhamento de sua própria experiência na

periferia, como residente em São Miguel Paulista, ZL, e como público de festas anteriores; uma experiência muito semelhante à dos garotos e garotas que dançavam ao nosso redor. O que no entanto garantia-lhe o distanciamento era sua trajetória como DJ. Negrulho sintetiza as perspectivas “crítica” e “hermenêutica” apresentadas acima de seu ponto de vista de DJ profissional que transita entre o mundo da periferia e o do centro, dando forma, dialeticamente, a uma perspectiva “intervencionista”:

Cara, isso é um lance complicado, porque quem dança nas rodas é a galera da periferia, e eu vivi na periferia, então eu já vivi as mesmas sensações que essa garotada sente hoje, então eu tiro uma base por mim, não julgando. ... e então é assim cara: a garotada trabalhou, estudou a semana inteira, e aí vai pra noite, e a galera da periferia, infelizmente cara, tem muitos que não têm nem uma expectativa de vida ... então, eles vivem a rotina do trabalho, estudo, porque é o que sobrou, lá é o que sobrou, então o cara não se apega à TV referente às merdas que passa, ... então quando o cara se identifica com um determinado estilo de música, um grupo de pagode ou de rock’n’roll, ou até mesmo o DJ, ele acredita naquilo, ele fala: ‘DJ fulano, eu divido minhas emoções com ele, cara, todo estresse com namorada, trabalho, família ...’

Para Negrulho, a festa está intimamente ligada à experiência dos seus frequentadores “fora” da festa, sua rotina semanal pouco gratificante. Identifica-se com o público das festas, pois teria vivido as mesmas “sensações” que eles, como o “compartilhamento das emoções” com o DJ, do “estresse” da rotina de trabalho, estudo, família, namorada e falta de expectativas e da “crença” na figura do DJ. A festa seria assim um momento especial, em que o ciclo semanal de frustrações se fecha. Por esta razão, as tensões acumuladas durante a semana convergiriam para o evento da festa. Continuava ele:

E a gente buscou espairer isso na balada, na noite, num som, numa festa, então o que as pessoas de lá [da periferia] fazem? juntam aquela graninha o mês inteiro, ajuda a mãe, o pai, se veste, come, estuda, sobrou aquela coisinha mínima: ‘puta, eu vou investir numa noite hoje, eu vou em busca de felicidade’ ... então o cara, tipo, [para se deslocar leva] quarenta minutos, sessenta minutos de lá pra cá, dá uma ânsia, cara, de escutar logo a música e nunca chega, você entra, sai de ônibus, metrô, não chega, aí ele já começa [imita movimentos de dança], aí o outro já começa a cantar, aí todo mundo começa a entrar um na viagem do outro, vira a maior bagunça cara! uma coisa ingênua, mas acaba atrapalhando quem tá no ônibus, quem vem do trabalho, da escola, faculdade, então aquela galera, pela ingenuidade da forma de agir, já atrapalha o dia-a-dia do outro ... então já foi excluído da sociedade, porque não controla a ânsia, entendeu?

Por ser uma forma de “espairecer” as frustrações, a festa é para Negrulho um momento de “felicidade”. Porém, quando o acúmulo das tensões do cotidiano está em vias de ser liberado na festa, se a “ansiedade” para liberá-lo não for controlada, os efeitos positivos da

festa podem se inverter: ao invés de “incluir”, pode resultar num reforço de sua “exclusão” social. A “ansiedade” e o seu controle seriam para a “garotada da periferia” respectivamente a expressão de sua exclusão e a chave para a inclusão na sociedade. Sem o controle da ansiedade, a festa perde o sentido, e no caso dos garotos que fazem roda, “porque o cara vem na ânsia às vezes ele não acredita mais na música que aquele músico ou DJ toca, então virou bagunça, perde-se o conceito, o cara tá dançando uma puta dança, mas no local errado”, observa Negrulho,

abre-se uma roda, aqui tem copo de vidro, lata, pode acontecer um acidente, aqui não tem bombeiro, se nêgo dá uma pirueta e bate a cabeça, o segurança às vezes não é capacitado pra dar um atendimento, então essas coisas que eu vejo eu tento informar através do *flyer*, do texto de internet e tal, tipo, passar um conceito, até mesmo pra essa galera quando tiver um acesso, eles terem a visão não de que: ‘eu tô sendo excluído’, mas de que ali não é apropriado, entendeu?

Negrulho não está preocupado com a imagem social da música que toca, com a necessidade quase-orgânica dos garotos de dançarem ou com sua importância econômica para a festa. Sua preocupação como DJ profissional independente, que cruzou fronteiras de diversos mundos semânticos, é com a exclusão social e com a segurança dos seus alter-egos.

A partir do sentido que dá para a festa, Negrulho vê o DJ como tendo um papel central na experiência urbana dos garotos da periferia, não apenas simbólico e ritual por sua performance na festa, mas pela transformação que seu personagem promove nesta experiência e pelo que sua imagem representa como possibilidade de transformação pessoal, pois o DJ seria o próprio personagem da periferia transformado. É neste contexto que vê o papel do DJ em relação ao público da periferia, especialmente dos DJs “novos”, que estão mais próximos dele.

conforme eles vão tendo um acesso, que é muito difícil, muito difícil, vai mudando, e é os DJs novos que passam a diversão pra essa galera. Sempre quando eu posso eu destino um tempo do meu trabalho pra falar, mostrar como é que faz, como que é, como que não é, escutando alguma coisa deles também, que é importante ... vários *top* DJs de hoje vieram de vários focos extremos, distantes do centro, e essa galera tem uma consciência assim: ‘pô, hoje eu toco no centro de São Paulo, então eu vou tentar passar um pouquinho da nata musical pra aquela galera nova que tá começando’ ... então a galera vai tendo aquela sensação, e eles respeitam muito o DJ: ‘pô, o cara veio de longe pra tocar aqui, é um momento único, atenção total pro trabalho do cara, energia positiva total’, então através desse conceito, dessas idéias, vai mudando.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> DJ China, parceiro de Henry Jay no *projeto E.vision*, é um destes DJs “novos” a quem Negrulho se refere. Ele concorda com a papel que Negrulho atribui a DJs como ele, no entanto advoga uma autonomia maior: “tem certas coisas que o DJ *top* tem mais acesso, mas o que ele tem a gente também tem, a gente divulga tanto o nosso

A festa é o momento em que o DJ põe em prática um de seus atributos principais: o de “passar informação” através da música. São justamente os DJs “novos”, que atuam na periferia e têm contato direto com o público da periferia, os responsáveis por “ensiná-lo”. DJs como Negrulho, apesar de terem vindo da periferia, não tocam mais lá com a mesma regularidade, apenas dedicam algum tempo de seu trabalho para, numa espécie de “volta à periferia”, “passar um pouco da nata musical”, e “mudar” este público, “mostrar como se faz”, “como é”, como uma forma de reduzir sua “exclusão” e a dificuldade de acessar as coisas dos “centros”. DJ Tikko é um destes DJs de quem Negrulho fala. Residente em Guaianases, extremo-leste de São Paulo, hoje talvez o DJ mais experiente dentre os que promovem festas na periferia, tenta “conversar com a galera e informar pra eles o que é o som, e ao mesmo tempo mostrar e abrir os horizontes”.

“Passar informação” é um processo relacionado à “formação” de seu público no sentido mais amplo, justamente o que diferencia o DJ. “Passar informação” evoca também uma capacidade de “dar sentido às coisas”, para si e para seu público. Tendo se distanciado de sua experiência anterior, tornando-se DJ e adquirindo conhecimentos diferenciados na trajetória percorrida em sua carreira, o indivíduo está mais capacitado para interpretar sua própria trajetória, ele que já passou inclusive pela pista de dança, quando era um personagem anônimo da periferia, parte do público. Esta experiência lhe garantiria os meios e saberes necessários para “abrir os horizontes” culturais de seu público, orquestrando as tensões emergentes de sua passagem do mundo do trabalho ao mundo da festa, em que incorporam papéis antagônicos - mediando-os.

Independente da perspectiva adotada pelos DJs - crítica, compreensiva ou intervencionista -, há o reconhecimento de seu papel em relação ao público e de que este público, predominantemente da periferia, não se encontra em uma situação sócio-econômica muito favorável, sendo socialmente estigmatizado por esta condição, em alguma medida compartilhada pelos próprios DJs que atuam e foram socializados neste meio, entre eles pelo próprio “herói-cultural” DJ Marky. Quando perguntado se se preocupava em “passar informação para as pessoas”, respondeu ele que sim, revelando preocupações e estratégias muito semelhantes às já apresentadas:

---

trabalho quanto o trabalho dele, às vezes a música que tá no repertório do DJ top tá no nosso repertório, então a gente tem o contato com o público e transmite isso.”



Na *Overnight* [antiga casa noturna na Móoca, ZL], por exemplo, os caras faziam roda de hip hop na hora que o Andy estava tocando *jungle*. Não está certo. Tem que ensinar. A galera mais carente tinha que se ligar que o caminho não é ouvir [o grupo londrino] Prodigy para o resto da vida. Fico meio triste, o pessoal que mora por aqui já é discriminado ... Hoje a gente nem usa mais tanto boné nas festas de *drum & bass*, a gente procura usar uma roupa mais legal. Lembro que em 1994 o *jungle* estava sofrendo uma transformação, estava começando a ficar mais melódico. Comecei a tocar coisas mais atmosféricas, [como do produtor londrino] LTJ Bukem. Vi na capa de um disco do Bukem que ele usava uma jaqueta da Tommy Hilfinger. Achei legal e fui atrás da marca. Comprei umas roupas, caras pra caramba. Um mês depois, nas festas, tinha um monte de moleque usando Tommy. (DJ Marky citado em Assef 2003, 193)

A roda expressa uma tensão vivenciada pelos próprios DJs entre a *doxa* globalista e o problema de exclusão social vivenciado por seu público e de certo modo por eles mesmos. A adoção desta *doxa* seria uma forma de resolvê-lo, “globalizando-se” a partir de critérios contemporâneos que consideram relevantes. A solução para isso seria reproduzir, do modo mais fiel possível, práticas cosmopolitas, inevitavelmente incorporadas à lógica local, produzindo tensões em relação à sua própria experiência urbana e também quanto ao modo de resolvê-la. A sua exclusão social é verbalizada e entendida na maioria das vezes como um problema de “acesso”, justamente a partir do o qual o DJ define o seu papel social.

### **Os limites de “acesso” e sua subversão**

As frustrações cotidianas dos garotos que vão às festas são geralmente associadas pelos DJs a um problema generalizado de “acesso” às coisas que consideram importantes, como à informação, à música, a lugares e a objetos. A própria realização da festa voltada a este tipo de público também pode ser incluída no rol de coisas que os DJs tornam acessíveis a ele. Esta dificuldade de acesso, no entanto, termina por produzir formas de comunicação, experiências, sentidos e objetos autênticos, semanticamente fortificados pelo esforço necessário à sua aquisição ou realização, ou mesmo por sua inapreensibilidade.

Quando eu conversava com o DJ Negrulho no centro da pista de dança, ele lembrava das limitações do público para entender as expressões em inglês usadas nos *flyers*. Estas expressões fazem parte do imaginário globalizado das festas *rave*, assim como de qualquer festa para um público anglófono - o que não é o caso das festas da periferia. O fato do imaginário deste tipo de festa circular globalmente em língua inglesa contribui para a limitação de acesso a ele, mas não é o principal fator, visto que a compreensão do português também é limitada: “os tiozinho da periferia não conseguem nem entender o que o

apresentador fala no noticiário, porque ele fala muito rápido e num linguajar que eles não entendem”, comentava Negrulho. Este problema de “acesso”, tanto ao conteúdo quanto à sua codificação e compreensão, contribui porém para o adensamento de seu sentido e de sua eficácia simbólica, num contexto em que informações não codificadas, não compreendidas, nomes estranhos, etc, adquirem tons mágicos ou exóticos, encantando-se como códigos místicos indecifráveis, ritualizados através da dança e do uso de um vocabulário “sacralizado”. Os DJs portanto se valem das limitações de acesso a este vocabulário para transformá-lo em um vocabulário autêntico por adensamento de sentido. Uma lógica semelhante pode ser observada em relação à indumentária. As roupas que os DJs e seu público mais valorizam são de grifes esportivas estrangeiras, como Nike e Adidas, além dos artigos produzidos localmente e vendidos na loja *Guerra Mix*, na “Galeria” e na Galeria Ouro Fino.

A longa distância geográfica percorrida para chegar aos locais em que são realizadas as festas, conforme relatado acima por Negrulho, muitas vezes pelo deslocamento de uma região periférica - passando pelo centro - para se chegar a outra região periférica, seria um exemplo semelhante, pois termina por adensar o sentido da ruptura com a rotina do cotidiano produzido na festa. A isso acrescenta-se a limitação de acesso ao transporte público, que muitos, por falta de dinheiro, não podem utilizar conforme a conveniência, tendo que caminhar por longos trajetos.

Da mesma forma, a limitação de acesso aos meios de comunicação através dos quais os DJs e seu público têm acesso à informação. Em 2005, de todos os DJs que colaboraram com este estudo, poucos eram os que tinham computadores em casa conectados à internet. Menos ainda os que tinham conexão banda-larga. A grande maioria deles não dispunha de computadores, e da mesma forma seu público, o que limitava o acesso às informações de seu interesse e a possibilidade de comunicação com DJs pertencentes a redes fora do alcance imediato, colocando-os em uma condição de relativa exclusão do mundo *on-line*; enquanto boa parte das camadas médias já usava a internet irrestritamente no cotidiano. A alternativa eram os “telecentros” públicos, cyber-cafés ou LAN houses, onde o acesso à internet é restrito a um período curto de tempo. Esta limitação de acesso termina por reforçar a importância da troca direta, pessoal, interacional e ritual de informação no evento da festa, adensando o sentido da festa e do DJ como “pesquisador”, mediador e transmissor de informação.

A própria dificuldade de acesso dos DJs da periferia às máquinas de que dependem para sua performance ritual na festa é futuramente subvertida, neste caso, transformada em vantagem sobre outros DJs. DJ Henry retomava o tema da dificuldade de acesso para falar

sobre o acesso aos toca-discos *Technics*, a marca de maior prestígio entre os DJs em geral, e de alto custo em relação ao seu poder aquisitivo.<sup>48</sup> Cada DJ tem a sua estória de como eram os primeiros toca-discos que utilizou antes de ter um equipamento profissional. Este problema de acesso é visto como de natureza criativa, pois o esforço necessário para superá-lo dá ao DJ habilidades que não desenvolveria de outro modo. “Por a gente morar na periferia”, explica Henry Jay,

quando a gente começou a gente não teve acesso a toca-disco profissional, né, *Technics*, então a gente começou com aquele *CCE*, um toca-disco ruim pra caramba ... então essa dificuldade de tocar com equipamento ruim acaba fazendo você tocar melhor quando você pega um equipamento bom, diferente às vezes do cara que já começa com um puta equipamentão bom, então o cara não tem aquele trabalho, ele simplesmente aprende ali e já era, agora a gente, como ralou muito, às vezes até a técnica acaba vindo um pouco disso, a gente se matou tanto lá no começo que quando pega um equipamento bom aí é muito mais fácil, acho que até por isso que saíram tantos talentos da periferia, da Zona Leste.

A dificuldade de acesso a bons equipamentos, pelas dificuldades implicadas em “morar na periferia” e pela necessidade de “ralar muito” para usar o equipamento ruim, acaba, no futuro, tornando-se uma vantagem sobre os DJs abastados. Henry chega a identificar este esforço como uma possível razão para o fato de que os DJs de maior visibilidade no Brasil tenham vindo da periferia, em especial da Zona Leste de São Paulo – como ele.

### Tomada V

Alguns minutos depois de falar com Negrulho me encontrei conversando com o DJ Mouse, do projeto *Tendence*, próximo à porta do salão de festas que dava para a mesa do DJ. De repente apareceu em nossa frente uma menina, com no máximo quatorze anos, vestida com uma camiseta estampada com a imagem de um extra-terrestre e uma saia verde, combinando com as cores da camiseta. Ela carregava uma máquina fotográfica na mão e nos pediu para chamar o DJ Bruno Sam, que estava dentro do salão, com quem queria tirar uma foto. O DJ Mouse, com vinte e um anos, ficou com ciúmes e perguntou se não poderia ser

---

<sup>48</sup> Conforme uma tomada de preços que fiz em 2005 numa loja de equipamentos para DJs, na Galeria, um toca-disco *Technics MKII*, modelo mais prestigiado pelos DJs de qualquer gênero musical, novo, custava R\$ 2.700,00. Sendo necessários pelos menos dois toca-discos, mais um *mixer* para conectá-los, mais agulhas e fones-de-ouvido, só em equipamento seriam gastos R\$8.100,00. Sem contar as dezenas de discos que o DJ precisa comprar para poder se apresentar, cada um custando em torno de R\$40. A alternativa mais comum seguida pelos DJs é comprar equipamentos com alguns anos de uso, que podem custar menos da metade de um novo. Antes de cada DJ adquirir o equipamento completo, também é comum cada participante de seu *projeto* comprar uma parte e utilizá-lo em cooperação.

com ele. A menina ficou sem jeito com a brincadeira, sem saber o que responder. Mouse entrou no salão atrás de Bruno Sam, que apareceu quase dez minutos depois e tirou a foto com ela.

(Corta)

### A “humildade” e o “reconhecimento”

Se por um lado o papel do DJ é definido pelo distanciamento que sua trajetória de individualização estabelece em relação ao seu público; por outro é definido pela capacidade do público de se projetar em sua figura, reconhecendo nele um “igual”, mas de preferência uma versão potencializada de si. Este reconhecimento depende, portanto da mediação da tendência individualista, inerente à trajetória do personagem da periferia que segue a carreira de DJ, com um tipo de expectativa baseada nos princípios comunitários que orientam a *cena* como formação social, princípios holistas, que definem o *habitus* do público e dos próprios DJs que atuam na periferia. Quanto maior a distância entre estes dois pólos (individualismo e holismo) e a capacidade do DJ de mediá-los com “naturalidade”, maior é o seu reconhecimento por parte do público, pois mais “humilde ele é”, maior o seu poder de mediação para o público da periferia. Por esta razão, as performances mais valorizadas são as dos DJs da própria periferia que realizaram as trajetórias mais longas, tendo se individualizado e personalizado em um nível máximo em relação ao personagem da periferia.

Este reconhecimento é manifesto no uso de expressões mutuamente valorizadas, como é o caso da “humildade”, um princípio, para estes personagens, estruturante do *habitus* da periferia. Garrafa, freqüentador assíduo, dá grande valor aos DJs “humildes”, tendo feito inclusive amizade com alguns deles. Foi pedindo autografo que “catou” amizade com alguns, conta ele,

tipo Alessandra, Andy, assim, os caras firmeza, são tipo humilde, os caras tão ali, mandam, mas são humildade mesmo, o Tikko, os caras são gente boa sabe. Tem muita gente que fala: ‘fulano é o maior mala, o cara passa na porta com o *case* assim, só olhando pra cima’, mas nada a ver isso aí, nada a ver ...

“Os caras tão ali”, “mandam”, reconhece Garrafa a diferença entre ele e os DJs, mas mesmo assim são “humildes”, i.e., desempenham um papel de destaque na hierarquia da *cena*,

sem no entanto evocarem esta diferença na sua relação com ele, embora outros achem o contrário. A “humildade” é uma categoria significativa tanto para os DJs quanto para o seu público avaliarem as formas de sociabilidade e interação entre si, estabelecidas a partir de relações de reciprocidade e reconhecimento de uma identidade entre eles.

Invertendo a perspectiva do papel dos DJs em relação ao seu público para o papel do público em relação aos DJs - pelo menos o que estes esperam daqueles -, embora sob um protocolo diferenciado, por terem já se transformado como sujeitos, podemos perceber que os DJs compartilham o mesmo *ethos* de seu público. Da mesma forma que trabalham para a redução da condição periférica de seu público, levando a ele “informação” e abrindo os seus horizontes, esperam dele um reconhecimento explícito por seu “esforço” e sua “humildade”. Se a relação entre DJs e público fosse puramente “contratual”, ou profissional, como no universo das casas noturnas do centro, a chance de haver este tipo de preocupação seria certamente menor.

A “humildade” é uma categoria que aparece regularmente nas narrativas dos DJs e do público, um princípio moral empregado pelos DJs junto com o esforço que precisam despender para superar as dificuldades de acesso às coisas. Não é um esforço realizado a qualquer custo.

Os DJs demonstram grande preocupação com a imagem que passam de si para o seu público, por isso quando o esforço que dispensaram para superar suas limitações e tornarem-se DJs é espontaneamente reconhecido por alguém, isso lhes traz grande satisfação. “É muito bom mano”, expressa DJ Smurff, do *projeto Tendence*, sua satisfação em ser reconhecido como uma pessoa “humilde”,

eu já vi cara chegar nimim assim, da até alegria, abraçar e falar: ‘Smurff, você mano, é de uma humildade que eu fico impressionado, eu fico impressionado’, eu falo: ‘não, tamo aí velho, tamo aí’, graças a Deus tudo que eu consegui hoje foi na amizade, tudo, ... eu consegui com esforço ali, batalhando, suando, dando a cara pra bater, entendeu, e tamo aí velho, hoje, tudo isso é consequência da correria de muitos anos.

O reconhecimento de sua “humildade” por parte do público adquire sentido justamente devido à diferença subentendida entre DJs e público, definida por um processo de individualização não-individualista, que os diferencia embora sob as mesmas condições de vida que seu público. As dificuldades para superar as limitações de acesso por parte dos DJs da periferia são também motivo de orgulho e auto-legitimação diante de outros DJs ou sujeitos sociais que teriam mais “oportunidades” que eles, um esforço que muitos desconhecem, diz Cangaíba, do *projeto Tendence*,

os moleque não sabem que a gente que tá ali atrás do toca-disco tá passando necessidade em casa, se a gente não tem um real pra comprar o pão, pra pegar uma condução, se a gente sai com as duas bag nas costas, o maior peso, os moleque não querem saber, os moleque querem saber é de você chegar lá e arregaçar.

No entanto, para o DJ, é muito gratificante quando alguns reconhecem este esforço, pois ele passa a reconhecer a si mesmo naquele personagem do público, quando era apenas um pretendente a DJ e reconhecia nos DJs uma referência para si. “Se você é quem você é hoje, é graças ao público”, conclui Cangaíba, lembrando uma ocasião quando dentro do ônibus dois garotos o abordaram dizendo: “pô mano, parabéns pelo teu *set*, não só pelo teu *set*, mas a vocês todos, a gente vê que vocês tão ali porque vocês amam”. Depois disso

o que que acontece: eu passei o [meu endereço de] MSN pra ele, aí ele chega e pergunta: ‘oh meu, parabéns, como que foi?’, o cara não entra pra perguntar de onde vem os seus discos, o que você faz, se você rouba, se você mata pra ter suas coisas, o pessoal tá ali pra dar uma força: ‘pô, quando você vai tocar, passa direitinho o endereço das festas, vamos dar uma força’, quer dizer: a mesma coisa que a gente fazia, eu me via no cara, eu saía daqui da Zona Leste pra ir pra Santo Amaro, pra vir gente de Santo Amaro curtir a gente aqui.

O mútuo “reconhecimento” entre DJ e público é o que produz a satisfação de Cangaíba. Para os DJs da periferia “ser DJ” vai muito além de desempenhar um papel técnico-artístico no momento da festa, o DJ é um personagem humano, que desempenha uma função social, dotado de uma moral que serve como critério de julgamento do prestígio do DJ, para além de suas habilidades técnicas e criativas, como define Júlio Box 12:

O que faz um bom DJ cara, é ser humilde, conversar com todo mundo, na realidade, sem mentira, mano, isso que faz ser um bom DJ, conhecimento, não destratar ninguém, logicamente que ninguém agrada gregos e troianos, mas faz o seu melhor velho, e sem atrapalhar ninguém, sem passar por cima de ninguém.

O papel social do DJ está relacionado ao seu caráter moral. O bom DJ, para Júlio, conversa com todas as pessoas, sem diferenciá-las, sem ao mesmo tempo prejudicar os outros - um tema evocado também pelos DJs Smurff e Cangaíba. A preocupação em “não atrapalhar ninguém”, ou de “não passar por cima de ninguém” adquire maior relevância se considerarmos outros casos, muito comuns, quando DJs ou promotores de festas são acusados por seus colegas de agirem de modo considerado desonesto, como marcar uma festa no mesmo dia que outro, ou tentar prejudicar outro DJ com fofocas, ou mesmo tentar obter vantagens por ser dono de algum equipamento de som que está sendo usado coletivamente.

Estes são exemplos de uma lógica egoísta, individualista e competitiva, contra a qual o discurso e as práticas dominantes na *cena*, baseados em princípios de solidariedade entre os DJs, procuram se opor. Esta lógica individualista no entanto permeia o seu universo - das relações entre os DJs que atuam na periferia, passando pelos DJs que partem para o mercado profissional do centro, até os que inserem-se em redes transnacionais. É justamente diante destes casos que a preocupação com a “humildade” ganha sentido.

A importância dada ao dinheiro é um divisor de águas bastante claro entre o *ethos* humilde e o egoísta-individualista. Henry Jay e China procuram deixar claro que, mesmo sendo o retorno financeiro essencial para potencializar suas carreiras, não tocam ou fazem festas “por dinheiro”. Depois de muitos anos dependendo do dinheiro obtido como trabalhadores, o retorno financeiro que obtêm como DJs e organizadores é suficiente apenas para um reinvestimento mínimo em equipamentos. No entanto há outros tipos de retorno considerados tão ou mais importantes, afirma Henry:

o maior cachê da gente é quando você vê a galera gritando o seu nome na pista, quando o pessoal grita o nome da música que tá mais no seu repertório do que no de outros DJs, acho que não tem coisa melhor que isso, isso paga todo o esforço que a gente faz pra fazer festa e correria, e o gasto de dinheiro...

“Você ter o reconhecimento da galera chegar e te cumprimentar, e falar: ‘parabéns, você tocou demais’, isso que é a melhor recompensa, é lógico que o dinheiro ajuda né, mas...”, compartilha China de uma perspectiva semelhante. A autenticidade do tipo de relação que a música e as festas oportunizam é o mais importante. O “maior cachê” é quando o personagem da periferia, ao transformar-se em DJ é “reconhecido” espontaneamente pelo público, assim individualizado, não mais como uma figura anônima no meio da massa.

## Tomada VI

Negrulho finalmente assumiu os toca-discos. Gravei alguns minutos de sua performance e depois fui embora, já exausto fisicamente a esta hora da madrugada. Já estava amanhecendo inclusive, embora estivesse o céu bastante nublado. Antes de ir, encontrei Garrafa mais uma vez, que me pediu um real para voltar pra casa. No caminho em direção ao portão do sítio, ouvi uma menina junto com outras, cuja indumentária mostrava que eram *outsiders* na *cena*, dizendo que odiou a festa. Antes de sair ainda encontrei com o DJ Hiero. Parei para me despedir e conversei rapidamente com ele, que participava de um *projeto* junto

Johnny DB. Perguntei o que tinha achado da festa e Hiero apontou algumas falhas na organização, sendo a principal delas a de terem montado uma pista de dança a céu aberto, sem proteção, em um dia chuvoso, o que representou um investimento de dinheiro perdido com o aluguel e o transporte do um equipamento completo para uma pista de dança que funcionou por pouco tempo.

(corta)



Imagem 12. DJ Negrulho na festa *Circuit of Love*, Sítio Elo, Parque do Carmo, ZL.



## A identidade “periferia”

A periferia - cenário desprivilegiado em uma geopolítica de múltiplas escalas: local, regional, nacional e internacional -, paradoxalmente, assume um caráter autêntico especialmente para os DJs que dela já saíram e tiveram contato com outros cenários, outros tipos de festas e público. O DJ, como um personagem capaz de mediar diferentes universos sociais e culturais, é um personagem ambíguo, havendo sobre ele o risco de ser seduzido pelo “outro lado” e não retornar mais ao seu lugar de origem. A “volta à periferia” é, portanto, um ponto central, tanto para os DJs que dela já saíram, quanto para os DJs e público que lá atuam. Seu retorno é crucial porque são eles o elemento-chave para a transformação da periferia em um lugar autêntico, definido pela dificuldade-de-acesso-às-coisas e pela capacidade dos DJs de subvertê-la, a partir da vivência de uma relação densa entre música e pessoas.

Por estes motivos, é na periferia que a música poderia ser experienciada em sua plenitude, é lá onde os DJs podem exercer plenamente o seu papel, por isso seria o melhor lugar para tocar. “Eu adoro tocar pra molecada”, afirma o DJ profissional Cleber Port,

Sabe, ... já me ferrei indo lá, mas pô, é legal entendeu, é legal porque você tá tocando pra pessoas que realmente gostam ... você está tocando pra um público, meu, o cara quer ouvir o som, aquele som eletrizante, o cara quer isso, ele não quer saber de mais nada, ele vai pagar os dois reais dele pra entrar, vai beber água do banheiro ... tá, e daí? é isso, Zona Leste sempre foi isso e não vai mudar tão cedo, por isso que eu sempre gostei, agora, falar é fácil, mas quando você tá na posição tipo, de top DJ nacional, eu não sei quais são as dificuldades de um cara voltar pra Penha e tocar lá.

Embora seja o lugar ideal para tocar, não são todos os DJs que se dispõem a ir até alguns bairros da Zona Leste onde acontecem as festas. Este é o caso do DJ Marky, a quem Cleber se refere, cuja “volta à periferia” é sempre muito esperada, embora se concretize muito raramente e somente sob circunstâncias especiais, como no caso das apresentações de massa promovidas em anos anteriores pela Coordenadoria da Juventude da Prefeitura de São Paulo, em associação com o clube *Lov.e*.

A falta de dinheiro é transformada num aspecto positivo quando a preocupação é com a experiência musical, pois o dinheiro dá ao público opções que desviariam sua atenção para outras coisas, por isso “a periferia é bom”, afirma Marcelo DMS, DJ de *drum & bass* que tem uma loja de discos na Galeria,

porque é o lugar onde você estoura as músicas, porque eles tão lá pra ouvir a música, não pra se drogar, pra beber, mesmo porque eles não têm muito dinheiro pra isso,

então eles vão ouvir a música mesmo ... o melhor lugar pra se tocar eu acho que é a periferia, é onde eles colhem a informação legal do que você quer passar. ... pra você ver, às vezes quando o cara tem muito dinheiro, ele se preocupa em usar outras coisas [drogas], se divertir com outras coisas, e não presta atenção na música, e é uma pessoa que poderia ter bem mais acesso, porque tem internet, tem tudo, entendeu, agora, a periferia não, os moleques querem saber de ir lá, dançar a musiquinha deles, ter o conhecimento do que o DJ tá tocando, e ir pra casa descansar.

Do pouco dinheiro para gastar com bebidas e drogas, ou por não ter acesso a internet, resulta a autenticidade da experiência musical para o público da periferia. É lá que o papel do DJ que “leva informação” é mais eficaz. Júlio Box 12, de Mauá, que atua como DJ independente tocando nas festas organizadas por outros DJs, chama atenção para a relação aparência/autenticidade destas festas.

... na semana passada eu toquei numa festa lá na Zona Leste, lá em Itaquera. A Zona Leste é muito forte em festa, lá os moleque têm atitude, tem ativa ... não que outros lugares não façam, fazem também, mas na Leste os moleque têm sede, têm atitude ... eu toquei numa festa lá ... tipo, o lugarzinho assim não chamava atenção, mas dentro, maluco, a aparelhagem firmeza, retorno firmeza, tudo nos conformes velho, firmeza total.

“As aparências enganam” no caso da periferia. A aparência não corresponde à essência, podendo ser inclusive manipulada, como lembrava Negrulho, ou mesmo Marky: o preço das roupas usadas por muitos jovens da periferia não é condizente - para outros padrões -, com o que ganham por mês.

São os DJs que já saíram do universo de atuação da periferia, que mais contribuem para a percepção de sua autenticidade, DJs que já não fazem mais parte das relações de troca nos parâmetros definidos na *cena*. São sempre os DJs “de fora” - de preferência os da periferia que foram para fora - que legitimam a festa, que têm um poder interpretativo maior que os outros, dependendo de quanto mais longe foram em sua trajetória e mais se transformaram como sujeitos. As categorias “DJ” e “público” aparecem aí como relativas. Os DJs também podem ser público, geralmente de DJs mais experientes. O próprio processo de convite de um destes DJs é diferenciado, pois ao invés de representar uma “oportunidade de se mostrar”, como seria para um DJ iniciante, pode significar uma ruptura com a lógica de mercado a partir da qual o DJ profissional já está habituado a operar. “Tocar na periferia”, para estes, mesmo que seja uma experiência autêntica, significa fazer concessões em relação aos critérios que adotam para negociar suas apresentações em casas noturnas comerciais. Há,

portanto, uma defasagem entre eles, definida principalmente por sua trajetória de distanciamento em relação ao universo próximo, familiar, da periferia.

A formação do *line up* de DJs da festa revela o modo como são mediados os dois tipos de solidariedade que diferenciam as festas da periferia e as do centro. Alguns DJs atuam individualmente nas festas da periferia, mas não há DJs organizando festas na periferia individualmente (ver Imagem 13, p. 129, Organograma dos principais *projetos* atuando na periferia). Estas são organizadas por *projetos*, que contam com pelo menos duas pessoas. Se os DJs formam os *projetos*, a *cena* como um todo baseia-se na reciprocidade existente entre os diferentes *projetos* que intercalam-se na realização das festas, convidando-se mutuamente para tocar. Quando um *projeto* organiza uma festa, além de todos os DJs do próprio *projeto* tocarem, são convidados os *projetos* com os quais mantém contato. Como tocar em uma festa é considerado um privilégio, são sempre os líderes dos *projetos* convidados que tocam, e se houver espaço no *line up* são incluídos os seguintes a eles na hierarquia.

Um *projeto* que realiza uma festa sem legitimá-la convidando DJs de maior prestígio, terá sua iniciativa fadada ao fracasso, como pude observar quando DJs iniciantes tentaram organizar suas festas sem estarem inseridos em redes mais amplas. Para montar o *line up* da *Circuit of Love*, Pedrita procurou incluir DJs de todos os *projetos*, para evitar que algum organizasse uma festa no mesmo dia. “[No *line up*] tem gente de todos os *projetos* né, eu sempre encaixo um pra não ter festa no dia, você encaixa o cabeça aí não tem nada daquela pessoa no dia”, revela Pedrita. A inclusão de DJs de outro *projeto* significa também reforçar a relação de reciprocidade com eles, atraindo também a rede de público que são capazes de mobilizar a partir do momento que uma festa é reconhecida como legítima por personagens de prestígio. O público que vai às festas, portanto, não é o público preferencial do *projeto* que organiza a festa, mas a soma de público de cada um dos *projetos*, que vai para assistir seus DJs preferidos. Quando uma festa promete cumprir com seu sentido, mesmo DJs que não vão tocar “aparecem para prestigiar”, esperando lá encontrar amigos ou divulgar as suas próprias festas.

Para legitimar sua festa, os organizadores de festa na periferia precisam reforçar sua rede convocando DJs de mais prestígio: DJs que, todos saibam, tenham saído da própria periferia e já estejam fora desta rede imediata de reciprocidades, inseridos no mercado profissional e em redes de reciprocidade de escala regional, nacional ou internacional; DJs com maior poder de mediação. O tipo de relação que os DJs da periferia estabelecem com estes é, portanto, de natureza diferenciada. Para o DJ Henry, há uma hierarquia entre os “DJs

de baixo” e os “DJs lá de cima”, que “já subiram”, de quem os primeiros dependem. “No *line up* a gente tenta fazer assim”, explica ele,

a gente pega esses DJs que têm técnica e tãõ na batalha há tempo mas não têm nome, e pega um com nome, pra ter público né, pro pessoal vir, e esse um com nome a gente paga uma ajuda de custo. Na verdade não é nem um cachê, porque um cachê mesmo a gente ainda não tem condições de pagar, porque um cachê de DJ top é coisa de mil, mil e poucos reais né, então a gente pega um DJ que é meio top na cena e paga uma ajuda de custo. Pelo menos aqui em São Paulo nenhum DJ esnoba, o pessoal dá força mesmo pra cena eletrônica acontecer, porque eu acho que isso que é o principal né, é a união. O pessoal que tá lá em cima, se não der a mão pra nós aqui em baixo, lá em cima uma hora vai acabar também, então o pessoal que tá lá em cima, não são todos, lógico né, mas tem uma boa parte que não esquece de onde veio, não esquece da periferia. Querendo ou não, aqui em São Paulo a maior parte da cena eletrônica tá na periferia.

Por estarem em posições muito diferenciadas na hierarquia de prestígio dos DJs, a relação com os “DJs top” não acontece mais sob os mesmos princípios de reciprocidade existente entre “iguais”, mas espera-se que eles aceitem tocar por uma lógica à parte do mercado, pois haveria um vínculo mais amplo entre eles, o fato de serem também DJs da periferia. Muitas vezes, no entanto, é difícil fazer com que os “tops” aceitem tocar, continua Henry:

os tops né, não digo todos, mas alguns não pensam assim: ‘pô, vamos fazer uma festa ali na Zona Leste, pro público de lá’, eles querem fazer festa em Vila Madalena, em Pinheiros, cobrando 15, 20 reais a entrada, e é uma coisa que a periferia não vai, então eu acho que a gente, eu, o China, o Rods aí, o pessoal que tem o projeto na Zona Leste, a gente é a opção alternativa desse público, uma coisa acessível, música eletrônica de qualidade, e um preço acessível.

No entanto, “há DJs que às vezes não têm nem tempo”, lembra Henry, mesmo que estejam dispostos ir, como Murphy, para ele um DJ exemplar; por sua virtuosidade técnica e por “não esquecer da periferia”, “porque ele é um cara que tá sendo muito requisitado lá fora, mas até pouco tempo atrás ele veio aí na Sorveteria Pires do Rio, em São Miguel, que é um lugar que é da periferia, que sempre tem festa, ele veio tocar e a [TV] Globo até foi gravar uma matéria lá”. A DJs como Murphy é atribuído um *mana*; indivíduos com poderes extraordinários de manipulação do som e de suas máquinas de modo inigualável. Para Henry, ele

não é nem ótimo, acho que seria até pouco falar, ele é um cara assim, vou falar brincando, que não é nem humano, porque o que ele consegue fazer assim, eu não

conheço nenhum no Brasil ou em qualquer outro lugar do planeta que faça igual a ele ... o que ele é capaz de fazer é uma coisa absurda.

Os atributos do DJ Murphy adquirem sentido justamente porque, sendo extraordinários, permitem que outros DJs vejam neles versões potencializadas de si mesmos. “Ele começou que nem a gente”, observa China, “e conseguiu o seu espaço depois que ganhou um campeonato [de DJs] devido à técnica dele, ele fazia coisas que ninguém fazia, assim, de aperfeiçoar o jeito de tocar”. Sintetizando a ótica de Henry e China em relação à Murphy: “não há ninguém no Brasil ou no planeta que faça o que ele é capaz de fazer, um cara que como nós, saiu da periferia”,

A presença de DJs como Murphy tem um resultado óbvio para o sucesso de uma festa, pela quantidade de público que mobiliza, pelo lucro que proporciona aos seus realizadores, e por seu poder ritual de manipulação das máquinas sonoras. “Quero trazer o Murphy”, dizia Pedrita, “vai ser surpresa, vai me ajudar bastante na minha carreira, acho que vai subir bastante o meu nome quando o Murphy estiver ali realmente no *line* [up] ... na frente [do *flyer*] eu vou por as minhas fotos, do Murphy, entendeu, da Marcela.”, como forma de compartilhar do *mana* deste DJ, um investimento em sua carreira.

Negrulho vê esta relação como entre DJs “grandes” e “pequenos”, em que os últimos dependem dos primeiros,

na verdade é uma fórmula, o cara grande ajuda o pequeno. Esse pequeno, ele chega na cena, ele apresenta o trabalho dele, se ele for competente o bastante, a partir daquele momento ele cresceu, porque ele tocou com um cara [importante], então ele vai ter um certo nome, um certo prestígio, aí ele pode lançar a noite dele, a balada dele, o projeto dele, entendeu, porque não vai rolar aquele lance de falar: ‘pô, mas a balada é de quem?, nunca ouvi falar’, sempre vai ter alguém pra falar: ‘não, pô, lembra, no anúncio na internet ou no *flyer*, ele tocou com fulano’, entendeu ... é um cara mais conhecido com um cara novo. Você precisa ver, o cara novo ele toca assim na maior expectativa boa, na maior energia boa, e fala: ‘pô, depois de mim vai vir um cara que eu curto, eu compro os discos, CDs do cara, acompanho o trabalho do cara nas FMs, os programas de internet’, e gera uma expectativa ... ‘pô, num dia desses eu tava lá em casa, tocando pras paredes, nas festinhas de casamento, aniversário, pô, teve um cara de bom coração que me chamou, eu toquei com um top, Deus abençoou que o top gostou, recebi um convite, toquei numa festa pequena, agora eu vou tocar lá na grande com o top.

Negrulho entende que o DJ “grande” é responsável por apresentar o DJ “pequeno” ao público, e que o DJ “pequeno” depende desta apresentação para se legitimar, pois o público de música eletrônica não vai a festas de DJs que não conhece. Não haveria, de acordo com esta lógica, uma possibilidade de maior destaque para DJs “pequenos” sem a ajuda de outros

“maiores”. Este prestígio, por sua vez, é transmitido como um *mana* de um DJ para o outro, de modo decrescente na hierarquia de prestígio. Esta mesma lógica se aplica ao papel dos DJs “grandes” na “autenticação” da periferia.

Esta relação entre DJs “pequeno” e “grande”, para muitos não é percebida como tão “harmônica”, principalmente quando não se estabelece. Há uma tensão clara na mediação entre a lógica da solidariedade “periférica” e a de mercado, que orienta as práticas e concepções dos dois tipos de DJs, percebe Cangaíba,

muita gente que tá fazendo festa no centro de São Paulo tem a mesma cabeça que eu, que o Alex, que o Vans ... agora outros, os cara vão mais pra fazer dinheiro ... a gente não tá desmerecendo os caras, mas o que a gente acha errado é isso: os caras que podem não dão, que nem, você vê: tá certo, eu tenho que ser um cara bem qualificado pra tocar numa cena, tocar num baile, mas tem muitos aí que fazem melhor do que o Lula que tá lá em cima ... às vezes existe a oportunidade só que os caras não dão, os caras vêm você jogado ali mas falam: ‘deixa ele lá, esse cara aqui tem mais, vamos pôr ele’.

Alguns DJs “fariam melhor que o presidente da república”, que em suas aparições midiáticas evoca continuamente sua origem trabalhadora, mas não fazem, esquecem sua “origem” e privilegiam os que têm mais oportunidades. Há o perigo de uma ruptura com esta reciprocidade e com a própria identificação com a periferia quando os DJs se profissionalizam e passam a se inserir individualmente no mercado de trabalho. A relação de reciprocidade mais vantajosa, portanto, é aquela em que há um maior desequilíbrio entre os benefícios potenciais da relação justamente pela diferença de prestígio e poder entre os envolvidos. Este desequilíbrio, no entanto, precisa ser negociado, o que ocorre evocando-se a identificação prévia entre os DJs como moradores da periferia.

São os DJs que já “saíram da periferia” em graus variados, seja tocando no centro de São Paulo ou fazendo parte de redes nacionais e transnacionais, que têm o poder e representam a possibilidade de “acesso”, de “abertura de horizontes” para os outros DJs e público de modo decrescente na hierarquia. São eles que potencializam o *mana* dos outros e provocam neles um “desvio no lugar olhado das coisas” - conforme a apropriação de John Dawsey das idéias de Roland Barthes sobre o teatro épico de Brecht (Dawsey 2005, 29). Mas não só isso, pois o desvio do lugar olhado das coisas tem implicações para a própria “imaginação das coisas”, e conseqüentemente para as estratégias dos atores sociais na efetivação de seus projetos e *projetos*.

Na casa de Henry Jay, na Vila Carrão, Zona Leste de São Paulo, eu conversava com ele e seu sócio China. Eles me explicavam sobre as influências musicais e as diferenças e

semelhanças dos diversos estilos de música eletrônica, quando Henry fez uma ressalva, dizendo que as suas explicações poderiam não estar corretas, pois tinham a ver com o seu modo de ver as coisas, que era “limitado” pelo fato de ele ter vivido a maior parte da vida na periferia, mas que outra pessoa, que tivesse viajado “para fora”, talvez tivesse outro modo de ver. DJ Henry chega a identificar um modo de “ver” singular dos que vivem na periferia: “... porque com a cabeça que a gente tem ... às vezes que viveu a maior parte da vida na periferia, assim, às vezes até o modo de ver da gente é diferente de um cara que, de repente, foi pra fora”.

Dois pontos são centrais na fala de Henry, o primeiro é o de que, pelo menos no mundo dos DJs em que atua, há um “modo de ver” próprio de quem “viveu a maior parte da vida na periferia”, pois sua “cabeça” foi construída neste meio. O segundo é que ele compara o modo de ver do DJ que vive na periferia com o de quem “foi pra fora”, i.e., viajou e conheceu coisas diferentes do que ele conhece estando ainda na periferia, uma escala geopolítica e semântica mais ampla que passa a fazer parte de sua compreensão sobre si mesmo, sobre o que realiza, mesmo continuando a viver na periferia.

A limitação que define para os DJs a sua condição periférica é usada para imaginar e potencialmente reverter esta condição, tanto simbólica quanto pragmaticamente – assim como a de seu público -, através de processos de mediação. Por isso a periferia, como um universo próximo, familiar, adquire uma conotação paradoxal, pois é uma periferia definida a partir de uma escala que a transcende. A periferia é então recriada por estes DJs; assim como são recriados os lugares e os personagens a que a categoria se refere. Através dela dão sentido à sua experiência urbana e definem-se como sujeitos singulares, etnicamente e como classe - embora não se reduzindo a nenhuma delas -, em uma localidade percebida como parte de universos socioculturais e geopolíticos mais amplos, evocando uma multiplicidade de domínios: urbano, social, cultural, estético, ético, político, geográfico, econômico, e performático; a periferia seria nesta ótica um “fato social total” no sentido maussiano.

“Periferia” é uma categoria usada para fundar uma identidade social no contexto urbano contemporâneo e que particulariza estes DJs em relação a outros tipos de DJs e esta cena de música eletrônica em relação a outras cenas de música eletrônica. O papel do DJ, portanto, é definido fortemente *a partir de e para* estes aspectos evocados pela categoria “periferia”, de modo a expressá-los e a intervir sobre eles.

Neste capítulo, partindo das interações e práticas de sociabilidade e da relação muitas vezes tensa entre DJ e público no evento de uma festa, procurei mostrar como os personagens

deste estudo definem sua identidade e as fronteiras de pertencimento de seu grupo, vivenciando em suas interações o encontro entre universos de sentido mais amplos promovido localmente pelos DJs no desenrolar de suas trajetórias. No capítulo seguinte, apresento as trajetórias de seis DJs que atuam em *projetos*, realizando festas na Zona Leste de São Paulo. Organizo-as conforme a “distância” percorrida pelo DJ em sua trajetória, procurando mostrar como cada um define sua inserção na *cena* mediando o domínio de sua atuação nas festas, do trabalho que garante sua subsistência, e das relações familiares.



### Capítulo 3

#### Os DJs da periferia, na periferia

“Imagine uma árvore”, evoca Johnny DB. “Plantaram a árvore ali, o nome da árvore é *drum & bass*, certo, cheia de frutos”, mencionando o estilo no qual é especialista,

você só vai lá e pega um frutinho na festinha que você toca, vai lá, pega outro e não joga uma água, não joga uma semente, não faz nada pra cena, não ajuda a somar, o que acontece? acaba secando, e já aconteceu de secar. ... acho que a cena é isso, é uma árvore, todo mundo regando, todo mundo jogando um adubo pra ela poder crescer mais e ficar maior pra todo mundo poder pegar fruto mais pra frente, não adianta meia-dúzia jogar e trinta ficar só querendo sugar, entendeu? Eu penso por aí, do contrário não tem porque eu ficar esquentando a minha cabeça.

Johnny apresenta uma concepção bastante comum, mas não hegemônica, entre os DJs socializados na Zona Leste de São Paulo e que lá atuam: a de que a *cena* é uma obra coletiva e de que todos devem fazer a sua parte para mantê-la viva. Por um lado, esta concepção, de inspiração cooperativista, revela formas de reciprocidade que compõem o *modus operandi* estruturante da *cena de música eletrônica da periferia*, arranjo social formado por DJs que atuam reunidos em *projetos*, que por sua vez estabelecem relações de reciprocidade com outros *projetos*, realizando festas muito semelhantes à descrita no capítulo anterior, organizada pela DJ Pedrita. Por outro lado, na narrativa de Johnny é também bastante evidente o paradoxo entre o processo de individualização pessoal inerente ao progresso da trajetória do DJ e a valorização de práticas cooperativas entre eles - que apresentei no capítulo anterior.

A *cena de música eletrônica da periferia* de São Paulo é publicamente definida como um projeto coletivo do qual cada DJ faz parte e para o qual deveria contribuir. As reflexões de Gilberto Velho sobre o conceito de projeto na sociedade carioca parecem bastante frutíferas para analisar a *cena*. Para ele, preocupado com os “campos de possibilidades” e trajetórias individuais no mundo urbano contemporâneo, “um *projeto* coletivo não é vivido de modo totalmente homogêneo pelos indivíduos que o compartilham. Existem diferenças de interpretação devido a particularidades de status, trajetória e, no caso de uma família, de gênero e geração.” (Velho 2003, 41). Na tentativa de capturar a diversidade existente neste projeto dos DJs e ao mesmo tempo os elementos que definem sua identidade, apresento neste

capítulo as trajetórias de seis DJs que atuam e organizam festas na Zona Leste de São Paulo organizados em *projetos*, tal como os mesmos as narram e interpretam. Cada DJ oferece uma perspectiva diferenciada de inserção neste projeto, conforme suas particularidades pessoais e socioculturais.

Como tenho procurado mostrar neste estudo, este projeto coletivo desenvolvido pelos DJs promove coletivamente uma diferenciação e uma divergência em relação às expectativas e disposições estruturais na definição de trajetórias pessoais no meio popular de que fazem parte. “Mudar” no sentido de “um processo de *individualização* em que a biografia de uma pessoa é destacada de sua família de origem” (Velho 1981, 108), como Velho observou em relação às classes médias baixas cariocas, é também o modo como “mudam” os personagens deste estudo ao investirem em sua carreira de DJ. No entanto, sua individualização não é em sentido absoluto, mas no de uma maior “pluralização” de seus personagens.

Bernard Lahire, apoiando-se nas idéias de que “cada homem está mergulhado, ao mesmo tempo ou sucessivamente, em vários grupos” sendo que “os grupos não são homogêneos nem imutáveis” (Halbwachs citado em Lahire 2002, 31), escreve que os

... grupos, que são os quadros sociais de nossa memória, são, pois, heterogêneos, e os indivíduos que os atravessam durante um período de tempo ou em momentos diferentes de sua vida são, portanto, o produto sempre variegado dessa heterogeneidade dos pontos de vista, das memórias e dos tipos de experiência. (Idem)

Nas narrativas de trajetórias apresentadas a seguir, procuro mostrar pelo menos duas outras facetas dos DJs, que são também dependentes do trabalho “comum” que realizam tanto para obter sua subsistência como para alavancar suas carreiras de DJ e membros de famílias com as quais têm relações de dependência econômica. Esta “pluralidade”, para eles, não é algo natural. Há uma diferença considerável percebida entre “ser DJ” e desempenhar outros tipos de papéis, mesmo que estes sejam complementares e potencializadores da carreira de DJ.

A dualidade lazer-trabalho é central no estudo das trajetórias de indivíduos de grupos populares que tentam romper com o tipo de trajetória dominante em seu meio social. Como lembra Alba Zaluar, em seu estudo sobre programas de assistência social entre grupos populares no Rio de Janeiro, o trabalho é ao mesmo tempo o definidor e o limite das aspirações das classes trabalhadoras ao mundo da imaginação e da criação (1980, 60), i.e., da possibilidade de recriar-se como sujeito social.

## Hugo Arena: estratégias do iniciando

Apesar de Hugo Arena ser da Zona Oeste, é na Zona Leste que ele procura se inserir como DJ. Sua origem urbana diferenciada simboliza, em certo grau, um desvio em relação ao perfil dos outros DJs e às suas estratégias de inserção. Conheci Hugo numa das primeiras vezes que fui à *Stuff Records*, a loja de discos mais conhecida e freqüentada pelos DJs da Zona Leste em diferentes estágios de suas carreiras. Hugo ia lá para se “entrosar”, e quem sabe, “descolar” uma oportunidade para tocar – assim como faziam dezenas de outros DJs. Mais do que uma loja de discos, a “Stuff” era um lugar de encontro, motivo pelo qual muitas vezes Márcio Duarte, seu dono, não a abria devido ao baixo movimento de vendas. Grande parte do que acontecia na *cena* era concebido ali, onde muitos procuravam Márcio para conversar, pedir conselhos ou patrocínio.

Na ocasião, Hugo me convidou para uma festa de *drum & bass* num bar na Av. Brigadeiro Luis Antônio, em frente à praça do Teatro Imprensa, no centro de São Paulo, onde iria tocar. Era uma festa organizada por DJs iniciantes, de nome *Revenge* (ver Mapa, Imagem 3, p.30), onde tocariam DJs também iniciantes. Liguei para Garrafa e o convidei para ir comigo. Combinamos de nos encontrar lá. Cheguei perto das 23h. O “bar” era na verdade um boteco popular, exposto à rua, freqüentado por personagens que usavam aquela parte degradada do centro de São Paulo como passagem. Servia-se principalmente bebidas, em um balcão longo com bancos altos ou nas mesas de plástico que ocupavam o espaço restante. Do lado direito do balcão havia uma porta para o salão de festas, espaço bastante discreto não fosse pelo alto volume sonoro produzido pelo DJ que tocava lá dentro.

Garrafa já estava lá, sentado em uma mesa com Táta, sua amiga de Mauá que também freqüentava festas de *drum & bass*. Ao redor de outra mesa estavam Hugo, sua namorada, e dois casais de amigos seus. Hugo avisou-me que logo assumiria os toca-discos. Quando entramos o salão estava vazio, não havia mais ninguém além do DJ que o antecedia, tocando. Hugo comentou comigo que divulgou bastante a festa, mas só seus amigos apareceram. De todos que entraram conosco, apenas eu e Garrafa pagamos. Para as mulheres era de graça, o que provocava um entra-e-sai de algumas meninas, aparentemente residentes locais, que ficavam conversando na praça em frente, junto com alguns garotos. A arrecadação da bilheteria estava sendo certamente insignificante para cobrir os gastos de organização.

Quando Hugo assumiu seu lugar nos toca-discos o salão continuava ainda vazio. Com exceção de uma senhora bastante embriagada, com perto de sessenta anos, habitué local que dançava sozinha usando uma sombrinha para compor suas coreografias, o público era

formado pelos outros DJs que se apresentariam e por seus amigos. Em alguns momentos, quando Hugo alternava a música de um disco para a do outro, era possível perceber uma “confusão sonora”, causada por erros toleráveis naquele contexto: uma festa organizada e comandada por DJs iniciantes para um público de amigos e familiares. Em outro contexto, como nas festas “de verdade”, o público reagiria diferente, explica Hugo:

quando você erra o pessoal vaia. Tem um pessoal que dá força, fala: ‘não, beleza’, mas a molecada mesmo não quer nem saber, a molecada vaia, xinga, sai da pista às vezes, aí você tem que ter jogo de cintura e continuar né, colocar outra [música] que chame o pessoal de volta, que contagie de novo.

Mesmo o DJ iniciante precisa dominar minimamente a arte da *mixagem*, o que define a identidade musical do DJ. Apenas em festas como esta este tipo de erro é tolerado, festas que não são propriamente festas, mas “tentativas”, nas quais o DJ é para o seu público muito mais um amigo ou familiar do que propriamente um “DJ”. Em festas “de verdade”, como observa Hugo, caso não saiba *mixar* bem, o público reage negativamente, pois sua incapacidade de *mixar* põe em questão o sentido de um indivíduo estar em cima de um palco manipulando os toca-discos.

Hugo terminou sua performance de aproximadamente quarenta minutos e foi sucedido por Júlio Box 12, DJ mais experiente. Porém, ninguém imaginava naquele momento que a festa já estava perto do fim. Enquanto Júlio tocava, algumas poucas pessoas dançavam. Próximo de uma hora e meia da manhã, o dono do bar entrou no salão e foi falar com ele, aparentemente pedindo para parar de tocar. Júlio baixou o volume por um momento e depois parou. Em seguida, sob protesto do pequeno público presente, começou a tocar novamente, em alto volume. Alguns minutos depois as portas do salão foram abertas novamente, quando entraram dois policiais fardados de arma em punho, caminhando rapidamente em direção aos banheiros, possivelmente na tentativa de flagrar algum usuário de drogas. Na pista de dança, dos aproximadamente vinte presentes, poucos estavam tomando cerveja, e ninguém, além da senhora com a sombrinha, apresentava sinais de embriaguez ou estado alterado. Tendo encontrando os banheiros vazios, voltaram para o salão, posicionando-se cada um em uma extremidade, e ordenaram, de armas em punho, que a festa acabasse imediatamente. Júlio parou de tocar e as luzes do salão foram acesas, rompendo-se assim abruptamente com a dinâmica do evento. As pessoas, paralisadas pela interrupção, sem saber o que fazer, não se mexeram. Um dos policiais gritou novamente, com voz forçosamente imponente: “você não entenderam? a festa acabou, todo mundo pra casa!”. As pessoas então começaram a se retirar

lentamente. Quando saí do salão as grades do bar já estavam baixadas e o bar fechado. No balcão, dois fiscais da prefeitura preenchiam planilhas em frente ao dono do bar.

Qual teria sido problema: o bar não tinha alvará para festas? Algum fiscal flagrou menores de idade? Venda de bebida para menores? Desrespeito à lei do silêncio? Não consegui descobrir; nem os DJs com quem conversei estavam interessados em saber. O fato da festa ter dado “errado”, seja por falta de público, por público pagante insuficiente para cobrir os gastos, ou por ser fechada pela polícia, apesar de ter causado alguma frustração em todos, não é raro na trajetória dos DJs iniciantes, faz parte de seu aprendizado ao mesmo tempo que são momentos ideais para tal, em que podem cometer erros que seriam seriamente comprometedores para a reputação de um DJ conhecido, tanto na execução musical quanto na organização da festa.

Já na calçada em frente ao bar, os egressos da festa decidiam, em grupos, o que fazer. Hugo e seus amigos decidiram ir para um bar de classe média no bairro Vila Madalena. Garrafa e Táta queriam ir para outra festa, compensar sua frustração, e decidiram caminhar até a casa noturna underground *Aloca*, no bairro Consolação, a quarenta minutos a pé dali (ver Mapa, Imagem 3, p. 30). Fui de carona com Hugo, que morava próximo ao meu primeiro alojamento, na Zona Oeste, e utiliza o carro de seu pai para se deslocar à noite. Conosco foram também a irmã de Hugo com o namorado, estudante de direito na USP, e um casal de amigos, formado por um músico, vizinho de Hugo, que estava prestes a viajar para a Europa acompanhando o músico Marcelo D2 em turnê, e sua namorada; cada casal em um automóvel.

Esta fora a terceira festa em que Hugo tocou como DJ de *drum & bass*, a primeira fora há seis meses, em novembro de 2004, e a segunda em março de 2005. Conforme o próprio julgamento, em nenhuma delas fez uma apresentação satisfatória, pois ficara nervoso. Para ele, o volume do som era muito alto, o que o prejudicava, pois estava acostumado a tocar em casa com sistema de amplificação de uso doméstico. A quarta apresentação de Hugo ocorreu em agosto de 2005, na festa do *projeto Tendence*, no *Ensaio Art Bar*, em São Miguel Paulista, ZL - local muito conhecido do público da *cena* -, depois de algum tempo fazendo *lobby* com Tikko, o “cabeça” do *projeto*. Como é de praxe para os DJs iniciantes, ficou entre os primeiros no *line up*. Quando cheguei na festa já eram mais de onze horas, Hugo já tinha tocado. Encontrei-o sozinho, com aspecto abatido, de braços cruzados, em um canto escuro logo em frente ao palco. Perguntei como fora sua apresentação e se estava chateado; “a apresentação foi boa”, disse ele, “o Tikko falou que eu *mixei* bem, só tô meio cansado, trabalhei pra caramba hoje”.

Mais tarde avistei Hugo novamente, dançando e conversando com os outros DJs em cima do palco, atrás do DJ que estava tocando. Às quatro horas da manhã, mesmo havendo ainda alguns DJs para se apresentarem, Hugo e sua namorada passaram por mim e se despediram à distância. Alguns minutos mais tarde passei perto da porta de saída indo em direção à pista de dança do andar superior e cruzei com Tikko, que me avisou que Hugo estava indo embora e insistiu para que eu pegasse carona com ele, acompanhando-me até seu carro. Já exausto fisicamente, acabei aceitando, tendo no caminho de casa obtido informações valiosas sobre as frustrações enfrentadas por Hugo em seu processo de inserção na *cena*.

No caminho entendi o que o aborrecera. Cometera novamente erros de *mixagem*, desta vez em uma festa “de verdade”, e alguém o criticara diretamente, impondo-lhe as normas e expectativas de uma festa “de verdade”, onde participar do *line up* é considerado um privilégio entre DJs que competem por prestígio. Por isso ficou com receio de ter comprometido sua imagem diante de Tikko, em quem vinha concentrando seu *lobby*. Novamente atribuiu seus erros ao tipo de caixa de som que usava para treinar em casa, comentando que com os rendimentos de seu novo emprego iria comprar caixas profissionais - sem lembrar ou saber que alguns dos DJs de prestígio que tocaram na mesma festa não tinham ao menos toca-discos à disposição em casa.

Em seu quarto exclusivo, em uma casa de estética popular mas bem construída, no bairro Butantã, Zona Oeste de São Paulo, Hugo exibia o certificado de conclusão de um curso de formação de DJs, protegido em uma moldura de vidro, símbolo de um capital desejado por muitos DJs, que sem recursos para tal encontram formas alternativas de aprendizado. Em seu quarto havia também à sua disposição um equipamento completo de DJ: um par de toca-discos *Technics* e um *mixer Numark*, equipamentos importados de uso profissional, objetos de desejo de todo DJ iniciante. Muitos DJs que tocam e organizam festas na Zona Leste, no entanto, não possuem equipamento em sua casa ou mesmo adquirem-no em sociedade com seus parceiros de *projeto*, muitas vezes depois de anos guardando dinheiro. Além disso, Hugo dispõe de um computador, onde já ensaiou a produção de suas próprias músicas, outro elemento que para muitos DJs representa uma conquista de consumo e ao mesmo tempo uma ferramenta potencializadora de suas carreiras. Através dele torna-se possível o uso pleno da internet em casa, tendo-se acesso a informações que muitos têm acesso somente a partir de outras pessoas; e à criação musical, um passo de grande importância para os DJs que apenas executam LPs e faixas produzidas por outros.

Mesmo que todos os personagens deste trabalho possam ser enquadrados nos chamados grupos populares, há um sem-número de imponderáveis que os diferenciam, sem que escapem desta categoria. As diferenças nas condições materiais de vida, embora façam uma grande diferença no processo de inserção profissional e de construção de oportunidades, não são entendidas como um limitador absoluto de suas iniciativas diante da variedade de estratégias empregadas para superar as limitações que possam gerar, como procurei mostrar no capítulo anterior. Filho de um gerente de uma madeireira e de uma cabeleireira, Hugo trabalhava desde os treze anos de idade; já trabalhou fazendo lanches e vendendo jornal. Sua dedicação ao trabalho desde cedo certamente contribuiu para que pudesse adquirir estes equipamentos, no entanto outros DJs começaram a trabalhar tão cedo quanto ele e não dispunham dos mesmos recursos, uma capacidade de consumo que resulta do balanço de vários fatores culturais e materiais que determinam o poder aquisitivo do indivíduo no contexto de sua família.

Chegou a abandonar a escola no segundo grau para trabalhar como auxiliar de escritório em horário comercial, enquanto à noite trabalhava em uma equipe de som. Ficou nesta equipe por três anos, fazendo sonorização de festas de casamento, executando um repertório de música popular brasileira que no entanto lhe proporcionou uma experiência de pouco valor para atuar como DJ de *drum & bass*, considerando-se a diferença de repertório e de técnicas empregadas em sua execução. Diferente da maior parte dos outros DJs, que definiram seus estilos musicais indo em festas, Hugo “descobriu” o *drum & bass* fazendo uma “pesquisa” pessoal a partir de uma música do grupo “pop” brasileiro Skank que fazia parte da trilha sonora de uma novela, com cujo ritmo tinha se identificado. A partir daí teria começado “a ouvir música eletrônica de todas as vertentes”, até “chegar no *drum & bass*”, conta ele. Em 2005, aos vinte anos de idade, tendo abandonado a equipe de som e ficado desempregado, estudava para terminar o segundo grau e se dedicava à carreira de DJ. Alguns meses depois, no entanto, já estava empregado novamente, agora em uma empresa que alugava equipamentos de informática para conferências.

Todos estes equipamentos e recursos fazem de Hugo um DJ privilegiado, personagem atípico entre os que atuam na Zona Leste. A infra-estrutura de que dispõe supostamente o colocaria em vantagem diante da grande maioria dos outros. No entanto, não é o que acontece, pelo menos a curto prazo. Há uma série de estratégias adotadas pelos DJs para potencializarem seu acesso a recursos, saberes e equipamentos que não teriam de outro modo. A formação de um *projeto* é talvez a mais importante destas estratégias.

## Johnny DB: aprendendo a organizar festas

Falei com Johnny DB pela primeira vez por telefone. Em 02 junho de 2005 peguei um *flyer* da festa *Eletronic Zone* na loja do Márcio Duarte e liguei para o telefone de informações pedindo autorização para filmar a festa. O telefone era de Johnny, o principal organizador, que me respondeu dizendo que eu não precisava nem pedir autorização, era só chegar e filmar. Ele fez questão de me explicar que sua festa era “underground” e tinha como objetivo agitar a “ZL” com uma “cultura” que não estava na Rede Globo nem nas rádios comerciais. O *flyer* anunciava ao mesmo tempo três edições da festa, separadas por um intervalo de duas semanas, realizadas todas no mesmo lugar: um galpão de alvenaria no bairro Itaquera, Zona Leste de São Paulo.

Hugo Arena, que morava perto de meu primeiro alojamento e também ia na festa, convidou-me para ir com ele na segunda edição. Seu objetivo principal falar com o DJ Tikko e assistir sua performance. Esta seria minha primeira festa na periferia. Combinei com Hugo de nos encontrarmos na última estação de metrô na Zona Leste: Corinthians-Itaquera. Chegando lá, depois de alguns minutos Hugo apareceu com sua namorada, que morava na região. De lá pegamos uma lotação e quinze minutos depois estávamos no local da festa, onde algumas pessoas conversavam em frente a um portão de grades e outras formavam uma pequena fila em uma janela que servia de bilheteria. Do lado de fora podíamos ouvir o que o DJ tocava; o volume de público era razoável. Lá dentro, as duas pistas de dança estavam cheias; a festa parecia ter “virado”. No entanto, conversando com Johnny, ele me contou que estava tendo prejuízo já desde a primeira edição, pois a arrecadação da bilheteria não estava sendo suficiente para pagar os gastos com o aluguel do equipamento e do salão.

Estas três festas marcavam o retorno de Johnny e seus sócios: DJs Dilan, Serg e Hiero, depois de um ano parados para se recuperarem financeiramente do prejuízo de sua última festa. Johnny, além de não recuperar o dinheiro investido, essencial para a continuidade do *projeto*, ficou devendo dinheiro para sua mãe, sua prima e dois amigos, o que forçou seu afastamento temporário. Com vinte anos, era o DJ mais novo organizando festas na *cena*, e mesmo sua experiência de dois anos e meio como DJ era recente comparada a de outros que atuavam há mais de dez anos. Ele e seus sócios, embora já tivessem um bom nível técnico como DJs, eram iniciantes na arte de organizar festas.

Desde a primeira vez que falei com Johnny demorei quase um mês para conseguir entrevistá-lo. Estava bastante ocupado, trabalhando e ajudando a cuidar de sua irmã pequena



hospitalizada. Apesar disso não abandonava as atividades de seu *projeto* e não deixava de freqüentar as festas para se manter em contato com os outros DJs. Numa festa no Sítio Elo cheguei a encontrá-lo bastante abatido e cansado. Seria doador de medula para sua irmã e tinha há pouco passado por procedimentos médicos.

Na tarde de um dia de semana de maio de 2005, encontramos-nos na estação de metrô Artur Alvim, ZL, às duas horas e quarenta minutos, dez minutos depois de deixar o serviço de cobrador de lotação, que iniciava às quatro horas da manhã. De lá, descemos a rampa que ligava a estação a uma rua lateral direto para um restaurante popular logo em frente à saída, onde ele costumava almoçar. Ficamos comendo e conversando por meia-hora, como se já nos conhecêssemos há tempo, adiantando os temas da entrevista que faríamos em sua casa. Johnny contou-me de uma namorada que tinha, com quem terminou o relacionamento por ela não aceitar a rotina que levava como DJ. Contou-me dos problemas enfrentados por sua família devido à saúde de sua irmã, mas também se interessou em saber detalhes sobre minha pesquisa. Na hora de sair não me deixou pagar a conta nem o que consumi, um tipo de cortesia que pratica regularmente, não apenas comigo. Combinamos então de nos encontrar em outro momento para algumas cervejas que seriam por minha conta. Ao sairmos do restaurante ele quis ainda passar em um supermercado a alguns metros adiante. No caminho encontrou duas meninas que conhecia, vestidas de *clubber*, perguntando se elas iriam na próxima festa em que iria tocar. Fiquei esperando na calçada, e depois de alguns minutos apareceu com duas latas de cerveja e um pacote de bolachas; abriu uma e me deu; abriu a sua e começou a beber. Não era meu hábito beber cerveja caminhando pela rua às três horas da tarde, mas o acompanhei no que para ele parecia ser comum.

Caminhamos até o ponto de lotação na quadra seguinte e no trajeto cumprimentou mais duas pessoas conhecidas, o que fazia também da janela da lotação no caminho de sua casa. A centralidade da estação de metrô para os moradores dos vários bairros da região fazia dela um lugar de passagem comum e obrigatório, onde, além de seus amigos e vizinhos encontrava colegas de trabalho e passageiros regulares. A lotação estava parada no ponto e subimos imediatamente, com as cervejas na mão. Sentamos no banco grande no fundo, de onde tínhamos uma visão privilegiada da parte externa. Fiquei preocupado e perguntei se era permitido beber na lotação; ele achou graça, não entendendo o porquê da pergunta, dizendo que era perfeitamente natural tomar cerveja na lotação. Quando passei a usar estas lotações para ir às festas na Zona Leste pude compreender a surpresa de Johnny em relação à minha pergunta.

Enquanto a lotação percorria seu trajeto pelos bairros Cohab I e II, observávamos uma paisagem comum nos bairros da Zona Leste mais pobres e afastados do centro, que no entanto recebiam algum investimento público: centenas de conjuntos habitacionais populares, todos com a mesma estética funcional e barata. Prédios de no máximo cinco andares, muito mais compridos e largos do que altos, com janelas e portas de alumínio idênticas em todos eles. A única variante era a cor: bege, branco, verde-claro, azul-claro. Johnny me falava da vantagem de morar neste tipo de prédio, onde cada família pagava R\$50 por mês de financiamento e vivia em um lugar “bom”. Perguntou-me quanto pagava de aluguel para morar em Pinheiros, e sugeriu que eu mudasse para a ZL, onde tudo era mais barato, e para chegar ao centro bastava pegar uma lotação e metrô. Sua família, composta por seu pai, pedreiro, e sua mãe, auxiliar de enfermagem, pagava R\$180 por mês de aluguel para morar em uma habitação bem acabada, de duas peças mais banheiro, nos fundos de um complexo-residência de três habitações, onde moravam mais dois núcleos de sua família extensa. Iniciou um diálogo sobre telefones celulares, mostrando-me o seu, um modelo de último tipo, que novo custaria R\$600, comprado de um amigo por R\$30. Chegando perto do ponto onde desceríamos, apontou para um prédio de dois andares em um terreno espaçoso, onde atualmente estava sediada uma igreja evangélica, contando-me, com um tom de decepção, que ali, onde antes funcionava uma casa noturna, teve lugar a primeira festa noturna de que participou, ainda adolescente. Descemos no ponto mais próximo de sua casa e começamos a caminhar por ruas estreitas e íngremes, com asfaltamento precário. Perguntei se podíamos começar a filmar a partir dali, mas Johnny hesitou, achando melhor gravarmos só dentro de sua casa, pois estava morando há pouco tempo naquela rua e temia chamar a atenção de algum vizinho, levando-o a pensar que guardava bens de valor em casa.

\*

O início de sua carreira de DJ não tinha sido fácil e continuava não sendo. Aprender a tocar também não foi fácil. Johnny não tinha toca-discos e costumava ir na casa de um amigo onde se reuniam alguns garotos que já tocavam e “brigavam” pelos toca-discos, sem dar chance a ele, que cruzava os braços e ficava esperando sua vez - que nunca chegava. A saída foi comprar os seus próprios toca-discos.

Ninguém falava: ‘oh Johnny, vem cá, pra contar [os compassos] é assim, pra soltar [o disco] é assim’, nunca, pra mim aprender a contar, a soltar a música, pra mim aprender a *mixar*, se eu não compro o toca-disco eu não aprendo.

Johnny comprou seus próprios toca-discos e começou a treinar por si mesmo, pegando dicas sobre as técnicas básicas com amigos. Na época chegou a pensar: “‘pô, vou fazer um curso’, aí eu pensei: ‘vou pagar trezentos contos? Meu, com trezentos conto eu compro dez discos, meus primeiros dez discos; vou pagar, vou ficar sem um vinil? Não, agora eu aprendo, é fácil, vou aprender’”. Porém, mais tarde se arrependeu: “fácil?, devia ter pagado. Se eu tivesse pagado teria aprendido bem mais rápido ... apanhei, apanhei ... imagina uma coisa que você não sabe fazer sozinho, chegava na festa e ficava olhando o cara tocar pra ver como é, sem noção de um compasso, de uma barra, de um pedal, de uma caixa ...”. Quando descobriu que não conseguiria aprender sozinho pegou emprestado com seus amigos as apostilas de um curso de DJ, e vendo “a parte teórica da coisa” começou a aprender.

Refletindo sobre o seu afastamento de um ano, Johnny conclui que foi bom parar um pouco, pois estava tomando “prejuízo em cima de prejuízo”. Reconhece que estava organizando mal as suas festas, desvalorizando os seus *flyers* e o nome dos DJs que tocavam. Neste tempo também parou de tocar em festas, mas continuou comprando discos e freqüentando a “Stuff”, na Galeria, para se manter atualizado. Por outro lado, concentrou-se em trabalhar como cobrador de lotação para se recuperar financeiramente. Ele via seu retorno com as três edições da *Eletronic Zone* como positivo, apesar de novamente ter tido prejuízo financeiro: “eu achei que só teve pontos positivos, não teve nenhum fato que tenha desmerecido as três datas. ... acho que é a experiência, a experiência você adquire com o tempo, não adianta você querer dar o passo maior que a perna”, avalia. Comparando com suas experiências anteriores, mesmo com o prejuízo financeiro, as edições da *Eletronic Zone* representam para ele um progresso em sua carreira como DJ e organizador, cujo início foi bastante difícil, contrariando idealizações muito comuns entre DJs iniciantes:

... a molecada acha que no começo tudo é às mil maravilhas, ‘o cara arregança, [na festa] todo mundo grita o nome do cara, todas as minas pagam pau pro cara...’, no começo de tudo você só vê as partes legais, ‘o cara ganha dois mil [reais] por hora, o cara toca pra mais de cinco mil pessoas, o cara viaja, o cara toca em três casas por dia’, mas e aí, e a parte ruim?

A “parte ruim” veio a conhecer quando começou a tocar e organizar suas próprias festas. “Ser DJ, vou falar agora, não era o que eu pensava, é bem mais difícil, eu sabia que eu ia ter dificuldade, mas eu não imaginei que fosse tanta, não sei nem se é porque eu acumulei [as funções de] DJ e organizador, mas também não adiantava ser só DJ”, confessa ele. Se no momento atual as coisas ainda são difíceis, suas primeiras festas foram ainda mais. Para

estrear como DJ, “pra tocar eu tive que pagar”, resume. Alguns de seus amigos chegaram a desistir, “porque não é uma vida fácil, tem altos e baixos, numa hora você tá lá em cima e noutra você tá lá embaixo, e quanto mais rápido você ganha, mais rápido você perde”, explica.

A primeira festa em que tocou aconteceu em uma véspera de Natal, na casa de uma pessoa que não conhecia. Johnny emprestou-lhe os toca-discos e acabou tocando também. Foi lá que conheceu Dilan, Hiero e Serg, que vieram a se tornar seus parceiros de *projeto*, ao qual deram nome de *Emotion*. Eles encontraram um bar onde tocariam de graça para ganhar experiência, tendo que pagar pelo próprio transporte, carregar caixas e montar o equipamento de som. O bar enchia de gente e o dono praticamente não lhes oferecia nem um copo de água, lembra Johnny, indignado com sua mesquinhez. Até certo ponto achava que em troca do esforço poderia ganhar “experiência de pista” e aperfeiçoar suas técnicas, mas logo viu que o dono do bar só pensava em seu próprio bolso. Ele e seus sócios aproveitavam estas festas para convidar DJs de outros *projetos* para tocar, na expectativa de reciprocidade, o que não acontecia,

... [a gente] convidava o DJ do projetinho ali na esperança do cara nos chamar, pô, o cara nem chamava, ... aí pegava o outro projetinho: ‘ó, vamos chamar aquele cara lá que ele vai fazer uma festa’, o cara ia lá, tocava e nem lembrava da gente, nem de falar que ele ia fazer a festa, pra você ter uma idéia de como era complicado, entendeu.

Percebeu que se quisesse sair desta situação teria que organizar as próprias festas. Optaram então por realizar uma festa no *Ensaio Art Bar* (ver Imagem 4, p. 31), local já usado por *projetos* conhecidos na Zona Leste. Na primeira festa conseguiram atrair um público “legal”, mas na semana seguinte decidiram organizar uma festa mais perto de onde moravam, no bairro Jardim Bandeirantes, também na Zona Leste, aproveitando para atrair seus amigos e vizinhos. Porém, não imaginavam eles que no mesmo dia haveria outra festa que atrairia a maior parte do público, causando-lhes o prejuízo financeiro que obrigou Johnny a se afastar por um tempo. O problema é o dinheiro, afirma Johnny,

... não tem um segredo ... de tanto ver os outros fazerem, de tanto ir, você aprende. Eu tenho certeza de que até mesmo você, tendo uma verba legal no bolso pra fazer uma festa legal, você vê três, quatro festas, e você faz uma festa legal. Você olha no *line up* da maioria dos *flyers* e você vê: os DJs que aparecem mais são os que têm mais público, já chama eles pra sua festa, paga o som, aluga o salão, põe um bar, e tá com a festa feita. ... você com dinheiro tudo é fácil, não só dentro da cena, é com tudo, com dinheiro tudo é fácil, querendo ou não.

Para que a festa dê certo, o mais importante é chamar DJs conhecidos, “que têm mais público”, e contar com algum dinheiro para cuidar do resto; não há um segredo especial, eu mesmo poderia organizar uma festa. Porém, mesmo conhecendo estes princípios amplamente divulgados entre os DJs, ele prefere contrariá-los, pois são princípios que têm provocado a sua exclusão e a de muitos outros que poderiam estar tocando. Os resultados obtidos por seus *projetos* até então, no entanto, decorreriam muito mais de uma posição ideológica do que pelo desconhecimento destes princípios:

... não sei se você olhou o *line up* da minha festa? Não tem DJ de nome, tá ligado. Eu falo pra todo mundo: ‘meu, acho que agora é a nossa vez’. Eu dou valor pro pessoalzinho que tá trabalhando certo, musiquinha na hora certa, no horário, não adianta o cara aparecer só pra tocar, eu presto muita atenção nisso. Se o cara aparece lá quatro e meia da manhã pra tocar às cinco horas, cruza os braços meia hora, toca e vai embora; ou se o cara vê o *set* dos outros, se o cara é gente fina, se o cara não é muito nariz empinado. É o que eu falo: se o cara não tem uma humildade legal não tem porque [chamar], pode fazer o que for em cima do toca-disco, mas eu não chamo, é preferível chamar um cara que tenha humildade, que não toque o que o outro toca, mas que lembre de mim amanhã. O cara tem que ajudar a somar na festa, não é só porque ele é um convidado que ele não tem que ajudar, não é nem com dinheiro, acho que é mais com o fato de atitude e correria, mesmo que ele pegue um bolinho de *flyer* pra entregar só cinco, mas pelo menos com isso ele tá divulgando a festa e se divulgando, não adianta eu chamar um *top* e ele falar: ‘qual dia e qual o horário? tá bom, eu vou’, e chega lá na hora de tocar e nem olhar pra festa, vai mais por obrigação, não se preocupa se o pessoal dança ou não, entendeu, termina de tocar, fecha a *bag* e se manda, e no outro dia chega e nem fala: ‘e aí?, como é que foi a festa depois que eu toquei’.

Johnny diferencia claramente dois tipos de DJs, um que é “humilde”, i.e., não se vê como superior aos demais, que o chama para tocar em suas festas em reciprocidade, que assiste a apresentação dos outros, que colabora com ele na organização, entendendo que a festa beneficia todos os seus participantes, e que por isso merece ser chamado; e outro, que aparece só na hora de sua apresentação, fica de braços cruzados até a hora de tocar, toca e vai embora, “de nariz empinado”, que toca sem estar preocupado se o público dança ou não, e que não merece ser chamado para tocar. Não importando o grau de prestígio do DJ, ter técnica razoável e atitude correspondente ao primeiro tipo é suficiente para que Johnny o chame, pois suas festas são a “vez dos que não tiveram ainda a sua vez”, pontua ele. Estes dois tipos de DJs são vistos por Johnny como antagônicos, o DJ ideal e o anti-ideal, correspondendo a concepções e práticas que permeiam em graus variados as relações entre os DJs da *cena* e que não necessariamente correspondem ao nível maior de profissionalização do DJ, mas sim a

diferentes graus de individualização em que podem ser encontrados tanto DJs iniciantes quanto DJs “top”.

Johnny aplica sua noção de igualitarismo às próprias noções de “público” e “DJ”, recusando a hierarquia em que são usualmente colocadas, procurando estar presente nas festas dos outros *projetos* sempre que possível, mesmo que não vá tocar:

... querendo ou não a gente também faz parte do público, e a gente nunca vai deixar de ser público, sou DJ, sou organizador, mas também sou público. Você me viu lá na festa do Henry ... se dá não tem porque eu não ir, no dia eu ainda tava doente, maior moadado, ainda falei pra você: ‘não tô legal, tô tomando as injeções, tá fogo’, ... vou na do Tikko também, mesmo sem tocar, não é que eu apareço pra fazer média, eu tô lá como público, e se tiver precisando na hora carregar uma caixa e eu estiver ali do lado, porque não ajudar a levantar a caixa?

Como mostrei no capítulo anterior, este tipo de percepção e prática “comunitária” é a base do tipo de sociabilidade das festas da *cena* e o que em parte define o seu caráter autêntico para os DJs. Porém, é ao mesmo tempo o que põe em risco a sua continuidade. Mesmo recusando a diferenciação entre público e DJ, Johnny se classifica como um DJ que está “brigando” para chegar a “1/4” do que já chegou um DJ *top*. Embora seja cauteloso em prever o futuro, é muito convicto quanto ao seu objetivo: em quatro ou cinco anos pretende percorrer os três quartos que lhe faltam para se igualar a um “top” e realizar a façanha que melhor simboliza para ele a realização como DJ: tocar em Londres. “Não dá pra ficar muito bitolado aqui na Zona Leste em São Paulo, somente em São Paulo”, a saída é se inserir em redes cada vez mais amplas, “vai, vamos falar, não dá pra ficar bitolado no Brasil também”, afirma ele.

Sua estratégia para “crescer” profissionalmente, no entanto, é uma estratégia coletiva. Fazendo com que a *cena* cresça, ele acredita crescer junto com ela, conforme sua “teoria da árvore” que usei para introduzir o capítulo, teoria que simboliza sua perspectiva altruísta em relação aos outros DJs e à *cena* como obra coletiva, que precisa ser regada por todos os interessados para manter sua vitalidade. “O *drum & bass* é uma árvore, a *cena* é uma árvore”, afirma ele. Além de organizar festas e de contribuir com as festas de outros, o adubo “extra” que Johnny joga na *cena* é através de sua atuação no rádio, uma forma de marcar a identidade do seu *projeto* em relação aos outros.

O rádio sempre teve uma importância grande para ele em sua relação com a música, desde os dez anos de idade, quando queria sair à noite e seu pai não permitia, não tendo também dinheiro para levá-lo nas matinês. Sua principal diversão acabava sendo o rádio,

principalmente a programação de rádios pirata, abundantes na Zona Leste na segunda metade da década de 1990, onde DJs tocavam música eletrônica underground, como *jungle* e *hardcore* - precursores do *drum & bass*. Um de seus programas preferidos era o *Essential Trip*, do Julião - um dos DJs mais admirados por ter sido, inclusive antes do DJ Marky, o primeiro a tocar *hardcore* na Zona Leste de São Paulo -, onde apresentava músicas de produtores ingleses. Johnny costumava gravar estes programas em fitas cassete, assim como fazia em anos anteriores com programas de *dance music*, uma prática muito comum a muitos que se tornaram DJs nos anos seguintes.

Alguns anos depois, pôde ter o seu próprio programa junto com um amigo em uma rádio comunitária em São Miguel Paulista, ZL. Seu programa de *drum & bass* ia ao ar logo após outro especializado em *axé music*, gênero de grande popularidade na periferia de São Paulo. Conta ele que durante o programa de *axé* o telefone da rádio não parava de tocar, os ouvintes ligavam a todo o momento pedindo músicas e fazendo comentários, mas quando “chegava na nossa hora não tocava duas, três vezes, em três horas”, o que os forçou a trocar de rádio. Na outra rádio não foi diferente, mas ao invés de *axé*, seu programa sucedia um de música sertaneja, outro gênero de preferência massiva entre os grupos populares.

eu lembro ... a tiazinha [da rádio] tinha um óculos que ela amarrava aqui na orelha, e apertava uma buzinhinha, meu, eu rachava o bico, mas era engraçado, aí um dia eu peguei a buzina dela e fiz o programa apertando a buzinhinha, aí era o maior engraçado, mas isso tudo é experiência, entendeu, ninguém começa andando de uma vez, primeiro tem umas quedas antes dos primeiros passos.

Em 2006, Johnny e alguns amigos DJs começaram a explorar outro formato de rádio, o rádio *online*, com o programa “Contratack Drum and Bass”, de três horas, transmitido todas as terças-feiras a partir das sete e meia da noite, onde comentavam as músicas que tocavam, faziam anúncios de festas e mandavam cumprimentos a amigos que estavam assistindo ao programa. Ao mesmo tempo que apresentavam as músicas, os DJs se comunicavam com os ouvintes utilizando o software de comunicação *on-line* Messenger.<sup>49</sup>

No fim da entrevista, depois de sua mãe ter terminado de usar a cozinha para fazer a janta, Johnny foi para os toca-discos, montados em um canto da peça de sua casa que era ao mesmo tempo cozinha e sala de estar. Mostrou-me alguns de seus discos, explicando-me como eram definidos os diversos subestilos de *drum & bass* e quais eram suas influências musicais. Sua mãe não parecia incomodada nem com o volume nem com a opção de Johnny

<sup>49</sup> [www.centraldoradio.com/visionfm](http://www.centraldoradio.com/visionfm)

por ser DJ, seus pais o apoiavam, inclusive indo em suas festas: “o pessoal ajuda da forma que pode, não dá pra sair comprando vinil pra mim ... não é bem assim, mas acho que a família dá mais apoio moral, entendeu, não é nem apoio financeiro”, esclarece, um tipo de apoio que já seria motivo de inveja entre muitos outros DJs. Antes de ir embora ele me presenteou com um de seus discos, de um selo britânico, com a versão original da música *Babilon*, produzida por D. Ellis, no Lado A, e no Lado B um *remix* da mesma música feito pelo DJ e produtor de *drum & bass* Dillinja.

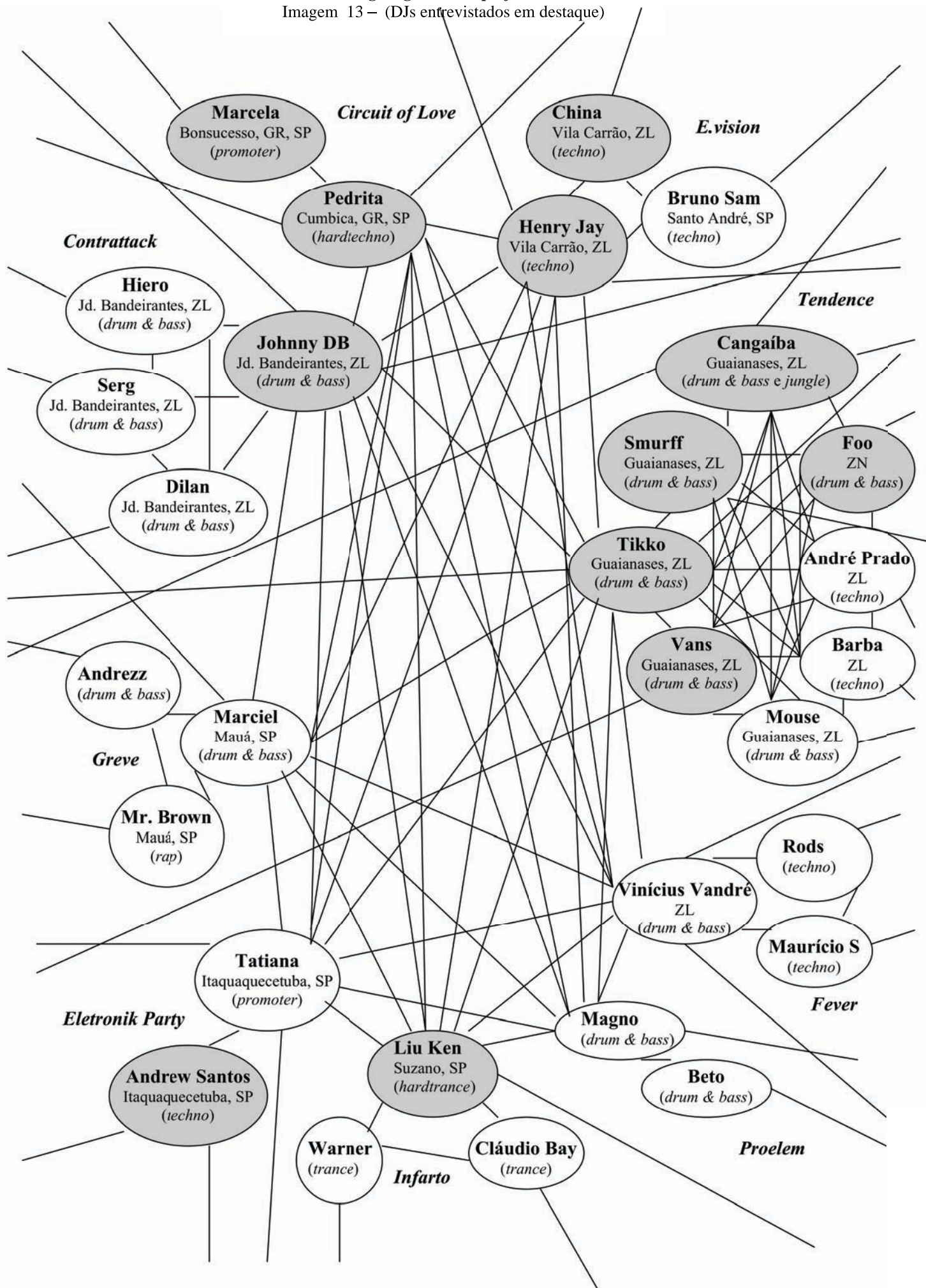
Depois das três edições da festa *Eletronic Zone* em maio e junho que marcaram seu retorno à *cena*, o *projeto* de Johnny organizou a festa *Inside* - com duas edições no mês de setembro, que deveriam ter acontecido no mesmo lugar da *Eletronic Zone*. Já na primeira edição, no entanto, a *Inside* teve seu local alterado em cima da hora, pois o dono do galpão, local já divulgado no *flyer*, ficou com medo de uma ameaça de abaixo-assinado feita por vizinhos - resultado de uma festa anterior realizada lá pelo *E.vision* -, e desistiu de alugá-lo, forçando Johnny a procurar um lugar próximo. O local encontrado foi um bar de bairro, com instalações muito aquém do padrão esperado pelo público, mas a festa foi realizada do mesmo jeito, tendo decepcionado o público por sua baixa qualidade. Já havia no entanto uma segunda edição da *Inside* na semana seguinte sendo divulgada no mesmo *flyer*. Previ que esta segunda edição não aconteceria e acabei não indo. Na semana seguinte fiquei sabendo que os que foram encontraram o bar fechado, pois a festa fora cancelada: os donos do bar se recusaram a alugar novamente o local, pois Johnny não pagara o aluguel de R\$500 da primeira edição e nem conseguira encontrar outro lugar a tempo, o que demandaria um dinheiro já inexistente para o aluguel. O imprevisto inicial com a locação do salão tornou-se um infortúnio “bola de neve”, pois Johnny havia de início se comprometido com a realização de duas festas, tanto para mostrar que seu *projeto* era “capaz” de fazê-lo quanto pela intenção de economizar dinheiro com divulgação e com o aluguel do salão. Infortúnios como este prejudicam significativamente a imagem dos *projetos*, que além de precisarem se recuperar financeiramente, precisam recuperar sua credibilidade, o que tentaram fazer alguns meses depois.

Depois de mais uma tentativa frustrada em dezembro e de mais algum tempo parado para se recuperar financeiramente, as festas seguintes, entretanto, parecem ter sido diferentes. Em 2007, na página pessoal de Johnny no *website* de relacionamentos virtuais orkut.com, encontrei fotos de três edições da *Contrattack*, em abril, setembro e dezembro de 2007. Elas mostram Johnny, Dilan e Hiero tocando diante de um público considerável e animado. Outras



fotos apresentam os DJs “top” que foram contratados: DJ Andy e DJ Koloral, o que mostra a adesão de Johnny a um princípio amplamente seguido para a fabricação do sucesso de uma festa, antes criticado por ele: a inclusão de DJs “top” no *line up*.

**Organograma dos projetos**  
 Imagem 13 – (DJs entrevistados em destaque)



### Henry Jay: o *techno* como *nexus*

O DJ Henry Jay interrompeu sua performance na *Circuit of Love* e anunciou no microfone que iria sortear dois DVDs: um da festa *E.vision*, e outro da *Techdrum* - festas organizadas pelo seu *projeto E.vision* alguns meses antes. Os dois DVDs eram gravados e editados artesanalmente pelo *E.vision* na casa do DJ Bruno Sam - que desenhava os *flyers* das festas no computador -, a partir das imagens registradas por Henry e China nas respectivas festas. Os que estavam perto da mesa do DJ se empurravam para chegar perto de Henry. Ele perguntava: “quem estava na *E.vision*? ... quem estava na *Techdrum*?”. Vários gritavam: “eu, eu, eu...”. “Quem está comparecendo em todas as festas?”, perguntava de novo. O público respondia do mesmo jeito. No meio das pessoas amontoadas logo à sua frente reconheceu uma menina e depois um garoto, que foram os contemplados. Enquanto isso, o DJ China, que tocara mais cedo, parceiro de Henry no *E.vision*, filmava Henry falando com o microfone na mão. Em cima da caixa de som do lado direito da mesa do DJ uma TV de vinte polegadas transmitia simultaneamente, para quem estava na pista, as imagens capturadas por China. Depois de entregar os DVDs, Henry agradeceu a presença de todos, alertando para ficarem “ligados”, pois nas próximas festas haveria mais distribuição de DVDs do *E.vision*, e convidava a todos para continuarem curtindo a festa, agora ao som do DJ Barba.

Com um equipamento de filmagem de uso doméstico de tecnologia VHS, com tamanho considerável e já bastante defasado em relação às tecnologias de ponta no momento, acoplado à TV que transmitia as imagens do público para si mesmo, Henry e China potencializavam ritualmente a performance do seu *projeto*. Tratava-se de um equipamento ainda não acessível ao seu público pela “democratização tecnológica”, o que adensava seu sentido e empoderava seus manipuladores, do mesmo modo que os equipamentos convencionais utilizados pelos DJs. A minha presença com uma filmadora pequena, quase imperceptível, parece nunca ter representado uma tensão em relação à sua hegemonia performática de registro e divulgação das imagens das próprias festas.

\*

Falei com Henry pela primeira vez na lotação que peguei junto com Hugo Arena e sua namorada em direção à festa *Inside*, de Johnny. Quando chegamos na estação, em meio a alguns garotos usando roupas coloridas, Hugo encontrou Henry e China, apresentando-me a eles. Cada um carregava uma sacola cheia de *flyers* e Henry carregava ainda uma bolsa com

os discos que usaria na festa de Johnny. Na estação iam entregando os *flyers* para os que iam para a mesma festa. Peguei um e fui conversando com eles no caminho, ocasião em que Henry contou resumidamente sua estória de vida.

Algumas semanas depois eu me encontrava novamente com os dois para entrevistá-los na casa de Henry. Nos encontramos na estação de metrô Vila Carrão, ZL, e pegamos uma lotação. Para variar, a lotação estava lotada e fomos de pé, comprimidos em meio a outras pessoas até a hora de descer. Já no seu bairro, no caminho Henry contou que durante o dia trabalhava como auxiliar em um escritório de contabilidade, ele e China eram colegas, sendo que o próprio Henry o indicara. Saímos de uma rua mais movimentada e começamos a caminhar por ruas sem calçadas, estreitas e vazias, passando por prédios de habitações populares com muros e paredes pichadas. China também morava no bairro, com sua família, mas em outra parte. Dobrando uma esquina à direita, passamos por um portão de grade quase imperceptível ao caminhante, no meio de um muro.

O portão marcava a entrada em um cortiço, construído há não muito tempo. Dali iniciava uma trilha de concreto que logo se transformava em uma passagem ao longo da qual dos dois lados ficavam as portas das habitações, todas de um cômodo mais banheiro. Algumas eram rebocadas e pintadas por dentro e por fora, bem iluminadas, como se podia ver de fora através das janelas abertas. Mal passavam duas pessoas ao mesmo tempo entre elas. Não havia privacidade entre os moradores nem muita diferença entre estar dentro e fora de casa. Todos compartilhavam do que acontecia na casa dos vizinhos. Ao passarmos por alguns moradores dentro de suas casas fiquei em dúvida se cumprimentava-os ou não. A habitação de Henry ficava num trecho da passagem sem luz e com água empossada no chão, logo em frente à porta. Henry apontou para uma casa bem acabada de um vizinho, dizendo que estava sem tempo para ajeitar a sua. Da passagem era possível escutar quase tudo o que os vizinhos falavam ou faziam. Henry pediu para esperarmos um pouco do lado de fora, enquanto resolvia um “problema”. Logo nos chamou, dizendo que não tinha lâmpadas convencionais em casa, só as de luz negra que usava nas festas. Eu disse que não havia problema, mas que ficaria difícil para filmar a entrevista no escuro. Ele foi então conseguir uma lâmpada emprestada com o vizinho.

Henry morava e guardava os equipamentos que usava nas festas neste lugar, que dividia com um gato. A mesa com os toca-discos, duas caixas de som grandes e dois sofás, ocupavam praticamente todo o espaço disponível; não havia nem cama. Ali, Henry e China se reuniam algumas vezes por semana para tocar. Logo que se mudou, seus vizinhos reclamavam bastante, mas depois de terem visto que tinha “amor pela coisa”, e

principalmente quando começou a colocar o som no quintal e a fazer festas de aniversário e final de ano para eles, começaram a “entender”. Ao invés de *techno*, nestas ocasiões o repertório era de “música *black*”, do que gostavam. “Você também não pode se fechar naquilo né, é lógico, pra trabalhar eu só toco *techno*, mas pô, se vai ter o aniversário de um amigo seu, se tem o equipamento, não custa nada você ir lá fazer uma brincadeira”, conta ele, separando o papel “sério” que desenvolve em suas festas e a “brincadeira” que faz com os vizinhos, entre os quais, ao invés de “Henry Jay”, é conhecido como “Paulinho”.

- Paulinho, não tem um cigarro não? Grita um vizinho do lado de fora da porta da casa de Henry;

- Não tenho, acabou. Responde Henry.

- Firmeza, firmeza. Responde o vizinho.

\*

Antes de conhecer China e formarem o *E.vision*, Henry, com vinte e sete anos em 2005, já estava morando em São Paulo há nove. Foram muitos os desafios que enfrentara até então desde que deixou a casa de seus pais em Curitiba e começou tudo “praticamente do zero”.

Seu interesse pela música começou quando ouvia um programa da rádio *Estúdio 96* de Curitiba, em 1990, chamado *Dance Cadence*; um programa em que o disc-jóquei *mixava* as músicas, lembra ele. Desde então, por ser ainda menor de idade, começou a frequentar as festas “domingueiras”, i.e., de domingo à tarde, tendo seu primeiro contato com um toca-disco na casa de um amigo, com quem começou a aprender as técnicas de *mixagem*. Poucos anos depois participou de um campeonato de DJs e começou a se inserir no mercado das casas noturnas de Curitiba tocando “*dance music* comercial” - o que mais se ouvia na época -, chegando a ser “DJ residente” em uma delas, a *New House Dance*. Porém, por ser menor de idade, sua atuação estava limitada aos domingos à tarde, pois os donos das boates tinham medo de serem pegos pelo Juizado de Menores, limitação que superou ao chegar em São Paulo, perto de fazer 18 anos.

“Eu dei uma de louco né, vim sem nada, com a cara e a coragem, aí morei um tempo na casa de uma parente, depois eu morei sozinho, e agora eu tô morando aqui”, conta Henry, que chegou em São Paulo para ficar na casa de uma tia que não conhecia, sem saber nem

onde eram as lojas de discos. Demorou um ano e meio para descobrir. Tudo era muito grande e difícil de achar. “Eu fiz uma coisa que eu até não aconselharia”, reflete Henry anos depois de ter passado pelos momentos mais difíceis: de solidão, de conflito com a família e de ter que fazer coisas que nunca fizera antes para poder sobreviver,

agora eu não me arrependo, mas no começo foi difícil, eu não sabia cozinhar, não sabia fazer nada, ralei pra caramba, mas isso não é uma coisa legal. Eu fiz uma coisa que é até exagero, porque eu não tinha apoio, ninguém aceitava, às vezes meu pai, minha mãe, não concordavam com esse negócio de eu estar na noite, falavam que não era uma coisa certa, então eu acabei saindo de casa, enfiei a cara no mundo e fui morar sozinho. ... Eu não aconselho, porque eu acho que a família, por mais que ela não te apóie naquilo que você gosta, eu acho que tá querendo o teu bem, aí vai de você saber mostrar que aquilo que você quer é bom pra você. Às vezes você fica revoltado, não sabe explicar, já quer sair de casa, mas não é por aí. ... Nessa época eu morava com a minha madrasta e meu pai, e eles eram, não de igreja tipo crente assim, mas eles freqüentavam igreja de mórmon, então era aquela coisa mais... eu até fazia umas festinhas pro pessoal da igreja, e era bacana, mas eu não queria só aquilo, eu queria estar na noite, trabalhando nas baladas, tocando a minha música eletrônica ... meu pai até falava assim: ‘às vezes a gente tem coisas na vida que a gente gosta, mas a gente tem que desistir, porque não é assim’. Nessa parte eu já não concordo com ele, eu acho que você nunca deve desistir do seu objetivo, você não pode é fazer coisa extrema assim, de sair de casa, ... mas você não pode desistir daquilo que você quer, você tem que ver se você gosta mesmo, e se gostar você tem que batalhar. ... é, eu exagerei, porque eu vim pra um lugar que eu não conhecia a cultura, numa cidade que eu não conhecia ninguém ... é difícil você viver três, quatro meses, sem poder conversar com ninguém, sabe, estar perto de pessoas só com mais idade, não poder falar sobre nada do que você gosta, aí depois que eu comecei a estudar que melhorou.

A opção por seguir a carreira de DJ custou o rompimento com sua família. Henry não estava satisfeito com suas expectativas e não tolerava as imposições de seus pais. Embora hoje reconheça a importância dos vínculos familiares, preferiu rompê-los para seguir seus objetivos individuais. A convicção de que queria ser DJ, no entanto, era mais antiga, vinha desde o início da adolescência, tendo sido expressa em outros tipo de escolha, como quando trocou sua mobilete por duas vitrolas, sob protesto de seus amigos, porque sabia que “alguma coisa ia surgir daquilo”:

até hoje eu paro pra pensar e vejo que o que eu gostei de música eletrônica foi um exagero assim. Eu lembro que quando eu era moleque, acho que tinha uns treze anos, a minha primeira mobilete eu troquei por duas vitrolas; e os meus amigos queriam me matar: ‘mas pô, você trocou sua mobilete por duas vitrolas!’, aquelas que é tipo uma maleta assim, que você abre e tem um auto-falante, então acho que depois de um tempo eu fui vendo que não era só uma coisa que eu só gostava, eu acho que eu achava que eu tinha que investir naquilo porque não era só o achar legal, eu achei que alguma coisa fosse surgir daquilo, não surgiu nada tão assim, mas...

Se fosse hoje, as coisas teriam sido diferentes, acredita Henry, pois a resistência imposta por sua família na época estava baseada no estigma associado à figura do DJ, visto como “vagabundo”, o “cara que vai pra noite”, que se envolve com a “mulherada” e com “bebida”, enfim, uma imagem que poderia facilmente gerar conflito em uma família preocupada com o futuro profissional de seu filho, ainda mais em uma família religiosa como a sua. Quase dez anos depois, esta imagem teria mudado, principalmente por passar a ser apresentada na mídia como uma “nova profissão”, atual, da “moda” e “promissora” em vários aspectos, principalmente em relação ao sucesso pessoal, ao dinheiro e à ascensão social, como confirmava Johnny anteriormente.

Tendo passado alguns meses sem ninguém com quem conversar logo que chegou em São Paulo, foi na escola que começou a se inserir socialmente. Lá começou a fazer as primeiras amizades, “na época que eu estudei a gente até montou uma rádio na escola, a gente rolava música pro pessoal, mandava recadinho, e fui me fiando nisso”, lembra ele, que sempre se achou uma “pessoa comunicativa”. Foi lá que encontrou o primeiro sócio para “desenvolver alguma coisa”, um colega que não era DJ, mas tinha vontade de aprender e estava interessado em participar na organização de festas. Os dois então se uniram e juntos compraram um par de toca-discos, um amplificador, e começaram a fazer festinhas na garagem da casa de amigos e na escola, no que Henry investia o dinheiro que ganhava trabalhando em uma fábrica de etiquetas adesivas. Em 2001 deram ao seu *projeto* o nome “Factory Sound”, em homenagem a uma casa noturna muito famosa na Zona Leste de São Paulo, onde tocavam DJs que admiravam, a *Sound Factory*. Com o *projeto Factory Sound*, uma mimese especular da *Sound Factory*, fizeram algumas festas na Vila Carrão, bairro onde moravam, convidando DJs que tocavam *techno* e *drum & bass*, alguns já mais conhecidos na *cena*, que passaram a convidá-los também para tocarem em seus próprios *projetos*, estabelecendo assim uma rede de reciprocidade.

\*

Henry e China tinham se conhecido em 2004, quando Henry tocou na festa do *projeto Fever*, enquanto China ajudava na montagem do som. A partir de então começaram a “trocar idéias” e desenvolveram seu primeiro *projeto* juntos, o *Track DJs*, que não deu certo porque, segundo Henry, era formado por muitas pessoas, “era uma união de vários DJs né, só que aquela coisa, muita gente numa coisa só às vezes acaba dando confusão”. Junto com China

reformulou a idéia e chegaram ao conceito do *E.vision*. O diferencial em relação à estratégia de ação dos outros *projetos*, como enfatizam, está justamente na filmagem e na produção de DVDs - o que fazem nas próprias festas ou como contratados, mas apenas em festas de música eletrônica, assim diferenciando-se também dos cinegrafistas e produtores que não entendem de música eletrônica e por isso não dão aos vídeos a atenção musical devida. “Os DVDs que a gente via eram assim”, explica Henry,

tinha o DJ tocando, não sei se era por problema de direitos autorais, mas o DJ aparecia tocando e a música de fundo era sempre outra que os caras inventavam de colocar, que não tinha nada a ver com o que ele tocava. A gente achava que não era isso o certo... tem que ter a técnica do DJ, a *mixagem* dele, e a gente focou nisso, pegando áudio real, e a partir disso a gente tá usando esse nome pra fazer festa agora, que *E.vision* é ‘e’, ‘ponto’, ‘vision’, é ‘visão eletrônica’, *electronic vision*, seria ‘visão da música eletrônica’.

Seu primeiro trabalho “forte” foi filmar a *Parada do Orgulho Gay*, de cima do carro da *Aloca* - casa noturna “underground” na região central de São Paulo. Depois desta ocasião foram contratados novamente pela mesma para filmarem performances de DJs em festas regulares. Para Henry, a cena eletrônica é um mercado muito restrito, mesmo em São Paulo, por isso “ter uma proposta diferenciada” é uma condição para se destacar e sobreviver, “senão você acaba sendo só mais um”, acredita ele. A combinação entre tocar e filmar

ajuda bastante, porque muita gente chama a gente pra filmar e automaticamente já chama pra tocar também, porque já conhece o nosso trabalho, e né, às vezes coisa de amizade assim também, aí a gente une o útil ao agradável, a gente faz o nosso trabalho tocando e agrada o cara que contrata a gente fazendo o DVD.

Uma mão lava a outra em sua estratégia de inserção no mercado de DJs de música eletrônica. Em nossa última comunicação por e-mail, em 2007, Henry contou-me que tinha começado a “produzir”, i.e., compor suas próprias faixas musicais, e por isso mais “portas estavam se abrindo” para ele, que passou a fazer parte de um tipo mais seletivo de DJs. Ter as suas próprias produções, assim como têm os DJs “top”, é um artifício para a entrada em uma rede diferenciada de reciprocidade, em que os DJs trocam suas produções musicais a fim de qualificá-las a partir dos comentários recebidos. Representa um estágio alcançado por poucos DJs, pois além de um computador com o software apropriado é preciso saber operá-lo e dominar a linguagem musical.



No entanto, mesmo diante destas estratégias múltiplas, acredita ele que o seu progresso profissional está em grande parte baseado na qualidade das relações pessoais que conseguiu estabelecer e em sua ética, algo reconhecido pelos outros.

Pelo pouco tempo de São Paulo que eu tenho, eu consegui tipo, fazer uma boa amizade com o pessoal, consegui um contato legal, não porque a gente faz esse negócio de festa, mas acho que da comunicação o pessoal vê que você quer mesmo, o seu interesse é real, não é nada pelo dinheiro, ou que você quer se aproveitar ou subir em cima de alguém, daí acho que automaticamente a coisa vai... então o pessoal representa assim.

Diante da valorização da ética e da confiança, o dinheiro seria um elemento perigoso para desvirtuar o “interesse real” pela música e pela relação com as pessoas, um tema muito comum para definir o *habitus* da periferia, conforme mostrei no capítulo anterior. A música, neste caso, é entendida como um pretexto para relações “autênticas” entre pessoas, ou melhor, como seu *nexus* (Chernoff 1989), num sentido análogo ao que o etnomusicólogo ganense Joseph Nketia observa em relação à música africana.<sup>50</sup> A música é um ordenador social e a relação das pessoas com ela é valorizada por sua capacidade de produzir um tipo de solidariedade entre os participantes da *cena* contrária a iniciativas individualistas.

Henry começou a ter algum retorno financeiro como DJ somente no final de 2004, ou seja, oito anos depois de ter começado. Mas lembra que “não é nem para regalia”, e sim “pra investir em equipamento mesmo”, para comprar uma filmadora mais avançada, um computador, comprar DVDs para gravar os vídeos que fazem e para fazer a manutenção dos equipamentos. Ou seja, para potencializar a atuação de seu *projeto* na *cena*. Mesmo assim, ele parece satisfeito: “eu não tenho do que reclamar, a gente nem perde nem ganha, mas já tá começando a girar uma coisa que já dá pra investir, um pouquinho, mas tá”.

A compra de discos representa o maior e mais freqüente gasto para os DJs. No caso de Henry e China, que trabalham como auxiliares de escritório e têm um lucro baixo com as festas que realizam, para comprar discos e manterem seu repertório atualizado precisam abrir mão de fazer e ter coisas muito valorizadas por indivíduos de sua idade, como roupas “legais”. Henry calcula que ele e China já poderiam ter comprado um carro cada um com o dinheiro investido em discos, que quase sempre compete com as despesas de subsistência,

---

<sup>50</sup> John Chernoff, inspirado na concepção formulada por J.H.K. Nketia, apropria-se do conceito de *nexus* para “... indicar os modos de conexão e coincidência de domínios institucionais (e analíticos), outrora ocultos, colocados em evidência na estrutura do evento musical. ... refere-se à mútua atração de partículas, no sentido de algo que coloca as coisas juntas.” (Chernoff 1989, 60). Neste sentido, a música é um *nexus* para estes DJs, o contrário do que ocorre nos casos em que haveria a preocupação com o dinheiro ou com interesses pessoais, quando o *nexus* seria o dinheiro ou os interesses pessoais.

lembra China: “a gente tem outras prioridades na vida, eu não posso trabalhar e gastar o meu salário todo em disco, então eu separo uma quantia pra disco e tenho as minhas responsabilidades em casa”; situação comum às pessoas que como ele moram com a família e precisam trabalhar para ajudar com as despesas domésticas.

O gasto com a música, no entanto, justifica-se por sua importância na definição de uma trajetória profissional para si. “Na minha vida a música eletrônica é uma coisa importante pra caramba”, revela Henry,

porque eu poderia ter sido ... eu nunca fui um cara bem de vida assim, então a música eletrônica sempre me ajudou, me afastando de coisas que poderiam ter me atrasado na vida, sempre fez eu deixar de gastar dinheiro com uma coisa que eu não devia pra gastar com disco, e de sempre estar ali procurando, eu fui me direcionando... não fiquei rico, mas eu deixei de fazer bastante coisa errada que eu podia ter feito.

Está implícito em sua fala a presença das drogas e do crime no cotidiano dos moradores de áreas pobres, como a em que mora, por isso tenta mostrar para as pessoas que as festas de música eletrônica têm um poder para a construção de sentido para a vida que é subestimado. “A juventude, se ela não tiver uma ocupação, ainda mais o pessoal de periferia, que não tem muita opção de lazer, ela acaba indo pra uma coisa que não é boa”, acredita Henry. A música eletrônica teria uma importância como “direção” para aqueles que moram na periferia, assim como teve para ele. Sua importância não é absoluta, mas pelo tipo de relação comunitária que suscita, incluindo-os em redes de sociabilidade em que são praticadas relações “autênticas”, “desinteressadas” - entre seus participantes e com a música -, relações que possibilitaram a ele reconstruir vínculos sociais fazendo novas amizades e integrando-se a redes cada vez mais amplas desde que chegou em São Paulo.

Além de continuar com seu *projeto*, nos planos de Henry e China estava tocar em uma festa fora do Brasil. Para encerrarmos a entrevista, Henry foi me mostrar nos toca-discos a técnica de *mixagem* chamada *back-to-back*. Para isso escolheu uma faixa que fez muito sucesso nas rádios comerciais internacionais e brasileiras no final dos anos 1980, chamada “Pump Up the Jam” (1989), do *Technotronic* - grupo formado na Bélgica, voltado à produção de *house music* em estúdio e formado por um belga e uma zairense.<sup>51</sup> Esta teria sido a faixa

---

<sup>51</sup> Este teria sido, conforme a mídia especializada, o primeiro “hit” de *house music* (ou *dance music*) difundido internacionalmente, tendo sido na época incluído pela artista pop Madonna em seus shows. Recorrendo às minhas próprias memórias de infância, lembro que a popularização deste *single* no Brasil foi grandemente potencializada por sua veiculação televisiva em cadeia nacional no comercial de um aparelho de som portátil da Phillips, com design e recursos avançados para a época, como grande potência e dois *decks* para fita K7. Sua portabilidade era uma das características essenciais para os dançarinos de *break* - gênero de dança próprio da

com a qual mais teria se identificado até o momento, uma das “culpadas” por decidido se tornar DJ. Henry tinha dois exemplares de um *remix* da faixa original lançada pelo grupo para fazer *back-to-back*, que comprou em sebos de São Paulo. Quando as primeiras batidas da faixa foram emitidas pelos auto-falantes, o som da televisão que os vizinhos assistiam na habitação ao lado foi imediatamente sobreposto. Depois de deixar a batida constante da música tocar por alguns compassos e encontrar o ponto certo dos dois discos, mexendo também nos botões do *mixer*, Henry anunciou que “tentaria” demonstrar aquela técnica. Estando os dois discos tocando no mesmo ponto, começou a mudar o sinal de um para o outro, fazendo com que o final da frase narrada pelo cantor repetisse ao retrocedê-los, sendo que cada repetição variava em algum detalhe conforme ele retrocedesse mais, ou menos, cada disco. Manipulando os toca-discos Henry evocava, recontava e recriava, agora através da linguagem musical - na qual era especializado -, a sua trajetória pessoal e profissional que tinha há pouco me contado. (Ouvir exemplo musical 1 no CD Anexo 2)

---

cultura hip hop que desde o início da década de 1980 difundia-se no Brasil fortemente associado a uma identidade afro-brasileira internacionalizada -, pois a “rodas de *break*” aconteciam em espaços públicos de grandes centros urbanos, dependendo assim de aparelhos portáteis com potência. O aparelho dispunha de um recurso essencial para a divulgação dos “novos” gêneros musicais dançantes da época, como o rap e a *dance music*: a de permitir a cópia de músicas vinculadas em programas de rádio em fitas K7, para serem usadas posteriormente de modo selecionado e ininterrupto nas rodas de *break* e em festas, técnica aperfeiçoada pelos DJs usando inicialmente apenas dois toca-discos, e depois conectando-os através do *mixer*. Outros aparelhos não-portáteis já existentes, no entanto, eram capazes de realizar as mesmas funções. A divulgação da *dance music*, apropriada com mais intensidade pelas camadas médias brancas - inclusive em São Paulo, como lembra Márcio Duarte no Capítulo 4 -, era feita predominantemente em espaços privados, não dependendo da portabilidade do aparelho. Meus colegas de turma no Colégio de Aplicação da UFRGS, de modo geral crianças de classe média branca portoalegrense, entre 1988 e 1990, época em que tinham entre oito e dez anos de idade, promoveram, apoiados pelos pais, algumas festas privadas cujo repertório principal era *dance music* e pop rock internacional. As músicas eram executadas por crianças específicas, que tinham se especializado na operação dos aparelhos de som e na gravação das fitas. Um destes operadores, depois de alguns anos tornou-se DJ profissional, atuando no mercado das festas comerciais para jovens de classe média de Porto Alegre; trajetória comum aos personagens deste estudo e que teria produzido um tipo de gosto musical e sensibilidade cultural que transcende nichos urbanos tão diferentes quanto os bairros centrais de Porto Alegre e as periferias urbanas de São Paulo. Gosto e sensibilidade comum também a outros contextos fora do Brasil, o que parece digno de um estudo mais aprofundado.



Imagem 14. Henry Jay em sua casa. Vila Carrão, ZL.

### **Pedrita: trufas e *hardtechno***

A DJ Pedrita e o projeto *Circuit of Love* são o símbolo mais forte da presença feminina na *cena*. Ela está sempre presente no *line up* das festas organizadas por Henry e China, e também o inverso. Realizam inclusive algumas festas juntos, dividindo o trabalho, as despesas e os lucros. Como afirma Pedrita, há uma afinidade entre os dois projetos por “trabalharem sério para o crescimento da *cena*”. Em 2005, eram os que atraíam o maior público. O *Circuit of Love*, em particular, vinha adquirindo crescente prestígio pelo sucesso de suas festas, devido, em grande parte, à competência e ao carisma das duas personagens que o formavam: a DJ Pedrita e a *promoter* Marcela.

Pedrita mora a aproximadamente um quilômetro do aeroporto internacional de Guarulhos, no bairro Cumbica, na periferia desta cidade satélite a leste de São Paulo, onde levei duas horas para chegar saindo do bairro Pinheiros (ver localização na Imagem 4, p. 31). Fui até a estação de metrô mais próxima, na Av. Paulista, e depois de duas conexões peguei o

ônibus Paes de Barros na estação de metrô Armênia, Zona Norte de São Paulo, descendo em frente a um armazém que era ao mesmo tempo um bar e o final da linha do ônibus.

O bairro era bastante pobre e sem planejamento urbano. Diferente dos bairros periféricos de São Paulo, quase não havia carros circulando pelas ruas nem edifícios por perto. As casas, construídas pelos próprios moradores, encontravam-se em vários estágios de acabamento; algumas já com sinais do tempo sem terem sido ao menos rebocadas. Naquela hora da tarde era pequeno o movimento de pessoas nas ruas. Além de alguns trabalhadores circulando pelas imediações, havia pequenos grupos formados por mulheres e crianças caminhando pela rua em uma mesma direção, certamente indo para a igreja. As mulheres, todas de cabelo amarrado em rabo-de-cavalo alcançando a cintura, vestiam saias até a altura dos joelhos, carregando, cada, uma bíblia embaixo do braço. Minha hipótese era de que, nesta hora, a maior parte dos homens do bairro, e boa parte das mulheres, estivessem trabalhando na região central de São Paulo.

Estava entusiasmado, embora um pouco entediado pelo tempo gasto para chegar até ali. Pedrita seria a primeira DJ que entrevistaria. Quinze minutos depois chegou ela, com uma mexa vermelha em seu cabelo longo preto, um piercing entre o queixo e o lábio inferior, usando uma calça de material sintético cinza escuro que brilhava com a luz, botas pretas de sola alta e cano até os joelhos e um casaco esportivo que combinava de modo estilizado as cores preto, cinza e branco; uma personagem diacrítica em relação à paisagem humana de seu bairro. Caminhamos três quadras até sua casa, onde, com vinte e quatro anos, morava sozinha com os dois filhos, uma menina de nove e um menino de três, que estavam na escola no momento.

Pedrita aprendeu a tocar com o ex-marido, em relação a quem sentia-se muito agradecida por tê-la ensinado, apesar dos problemas que tiveram em seu relacionamento. “Eu sempre fui baladeira”, conta ela, desde os nove anos de idade ia em festas sempre que podia, mas não prestava atenção no DJ, estava mais interessada em dançar. Em 1996 costumava freqüentar a *Toco*, na Zona Leste de São Paulo, mas num final de semana resolveu ficar em Guarulhos para conhecer a *Casa do Som*, perto de onde morava, onde sabia que os DJs tocavam música eletrônica “underground”. Foi aí que conheceu o DJ Bam Bam, hoje seu ex-marido, quem a incentivou a tocar por achar que havia poucas mulheres DJs, conta ela. Ao mesmo tempo que começaram a namorar, começou a aprender a usar os toca-discos, mas sem muito interesse, pois gostava mais de dançar. No entanto, com o passar do tempo foi se interessando e aos poucos aprendendo, até que em 2002 começou a se apresentar junto com

ele. “Ainda tinha medo de tocar sozinha, ainda tinha cisma de pegar em todos aqueles aparelhos, de saber me virar com tudo aquilo”, explica ela.

Sua independência como DJ aconteceu em outubro de 2004, quando foi convidada para tocar em uma festa na Vila Madalena, bairro com muitos bares e casas noturnas frequentados pelas camadas médias paulistanas, onde tocariam só DJs mulheres. “Nesse dia eu tive que enfrentar, ou eu ia ou eu não ia, ou eu mostrava que eu tocava ou eu não mostrava, aí eu fui”. Bam Bam, na mesma noite acabou indo tocar na inauguração de uma casa noturna em Guarulhos e desde então ela quis sempre tocar sozinha, lembra ela com orgulho de quando viu pela primeira vez seu nome sair sozinho no *flyer*. Sua motivação foi ainda aumentada pela reação de algumas pessoas que a elogiaram depois de sua performance, dizendo que fora uma das melhores. A partir de então começou a receber convites para tocar, estabelecendo cada vez mais relações de reciprocidade. Este evento marcou o início de sua trajetória individual e também o começo do fim de seu casamento.

A competência técnica sempre foi, para Pedrita, uma questão central para se afirmar como DJ mulher em meio a uma maioria esmagadora de DJs homens. Confessa sentir-se discriminada algumas vezes, e por isso tem se dedicado para se aperfeiçoar e não ser julgada de modo diferenciado. A própria escolha do estilo em que se especializou, o *hardtechno*, seria uma expressão da cobrança que tem sobre si mesma como mulher, e uma estratégia de afirmação na *cena*.

eu mudei a minha linha pro *hard[techno]*, tive que pegar a sonzeira pesada mesmo e tocar o pesado pra eles verem realmente que eu sei tocar aquilo, então, por um lado tem um pouco de discriminação, por outro tem bastante elogios, a maioria é elogios. ... é um pancadão mesmo, é um ritmo muito radical, e eu me dou assim com a música mais pesada, eu nem gosto muito de tocar *techno*, eu gosto mesmo de tocar o *hard*, uma coisa mais pesada mesmo, sem muita fala, sem muita coisa, eu gosto de muita barulheira no som.

Por ser um estilo “mais pesado”, o *hardtechno* permitiria a ela mostrar que é tão boa ou melhor que os DJs homens, dificultando assim o surgimento de algum tipo de preconceito que questionasse sua habilidade de DJ por ser mulher. O processo de escolha deste estilo teria ocorrido a partir do diálogo com o público, num processo de construção de sua identidade como DJ, tendo já passado por dois outros estilos antes de chegar ao *hardtechno*, conta ela:

... antes até de fazer essa festa que eu falei, só de mulheres, eu tocava *trance*, só que o pessoal falava pra mim que eu tinha mais cara de *technera*, porque eu descia a lenha, eles me chamavam de lenhera ... a maioria me chama de lenhera, aí eu falei: ‘ah, o pessoal gosta mais que eu toque *techno* do que *trance*’, daí eu parti pro *techno*. Mas aí

eu fui tocando *techno*, e quando eu ia comprar um disco eu olhava assim: ‘eu não quero *techno*, eu quero mais pesado que *techno*’, e isso já é *hard*, até que eu falei assim: ‘mudei, daqui pra frente vai ser *hard*’, aí foi *hard* daí pra frente, aí agora eu só me dou com o *hard* mesmo, não tem jeito.

Assim, com a ajuda do público que reconhecia nela uma DJ com tendência para o som “pesado”, e com a necessidade que sentia de se afirmar como mulher, definiu sua identidade através do estilo mais pesado da *cena*. Por isso, nos *flyers* das festas em que vai tocar exige que esteja escrito “*hardtechno*”, e não apenas o nome genérico “*techno*”, como algumas vezes aconteceu. “Eu não aceito”, explica ela, “porque eu não toco *techno*, eu toco *hardtechno*, que é um pouco mais pesado, eu não aceito que a pessoa fale que eu toco *techno*, então às vezes eles colocam *techno* e eu não gosto, tem que ser *hardtechno*”.

Por outro lado, o fato de tocar bem teria sido também motivo de discriminação, justamente porque assim desafia os DJs homens. “Se eu tocasse mal não tinha tanta [discriminação]”, conclui ela, lembrando que existem outras DJs que eventualmente tocam nas festas da Zona Leste - como pude observar -, colocadas para tocar sempre no início da festa entre os DJs iniciantes, justamente porque “a maioria não sabe tocar, esse é o problema, elas até tocam, mas nada”, comenta Pedrita rindo.

Há, no entanto, uma DJ na qual Pedrita se reconhece: a DJ Ana, que se apresenta com o marido formando o *Pet Duo*: “a mina toca mesmo, e toca *hard* do jeito que eu gosto, e cresceu ali na periferia, hoje ela e ele tão aí fazendo sucesso, até no estrangeiro”. Os dois são da Zona Leste de São Paulo,

... eles sempre faziam essas festas abertas que eu faço, de rua, participavam de festinhas *rave*, tudo, e foram crescendo conforme eles foram tocando. E aí um dia viram eles né, é que nem eu penso, um dia ainda vão me ver, um dia eu chego lá, vão enxergar aquela Pedrita que tá escondida ali e eu vou passar a tocar em lugares melhores, que me paguem melhor, e quem sabe eu saia daqui um pouco, pra viajar (risos). Não sei, mas a gente vai esperando, e enquanto isso a gente vai se aperfeiçoando mais pra gente ficar melhor, pra que essa pessoa, que eu não sei, quem sabe um dia chegue, e ela veja que eu realmente faço o serviço certo e valorize o que eu tô fazendo. Mas enquanto isso eu tô fazendo, enquanto isso me segura que eu tô indo com tudo.

Assim como muitos outros DJs que atuam na Zona Leste de São Paulo, Pedrita constrói expectativas em relação à sua carreira imaginando que alguém, algum dia, a descobrirá e lhe dará melhores oportunidades de trabalho, assim como teria ocorrido com seus ídolos, para viajar, sair dos lugares a ela familiares. Por outro lado, não espera passivamente. Continua se dedicando e indo “com tudo”, como se não dependesse de ninguém para os seu

progresso profissional, pois de fato, não tem ninguém, além de si mesma, para sustentar a si e aos dois filhos.

... eu não tenho nem mãe nem pai. Minha mãe faleceu, meu pai praticamente também, porque eu não o vejo mais desde pequenininha, então é assim, eu sou mais eu mesma. Eu não tenho ajuda de ninguém, ou é eu ou é eu, então tem que lutar mesmo pra tudo, então eu faço isso pelos meus filhos, eu acho que um dia eu venço, então, que nem eu falei, eu vou conseguir dar pra eles o que eu quero dar né, não sei, mas agora eu tô mais voltada pra isso, ... vamos ver que bicho que pega, mas tá dando certo.

\*

As primeiras festas organizadas por Pedrita eram abertas para o público em geral, em espaços públicos, como ruas fechadas, praças e quadras esportivas. Tinham o nome de “*Circuit of Love* pela Paz” e um propósito bastante particular: eram realizadas em lugares onde soubesse que estava havendo muita violência, com o intuito de reduzi-la, visando ainda a arrecadação de alimentos a serem doados. Eram organizadas com patrocínio obtido junto aos proprietários de estabelecimentos locais tão diversos quanto salões de beleza, farmácias, bazares e papelarias, supermercados, lanchonetes, serralherias, aviários e oficinas de alarme para carros, que tinham o nome e telefone estampados no *flyer*.

Festas assim foram realizadas em Cumbica, onde mora, e também em Bonsucesso, onde mora Marcela - ambos bairros de periferia em Guarulhos -, até o início do *projeto Circuit of Love*, em 2003. Seu nome representa a união de dois *projetos* mais antigos, explica Pedrita:

... na verdade foi assim, o Conex era do *Circuit Movement*, e um outro pessoal era *Vibe of Love*, aí eles eram muito amigos, faziam sempre festa juntos, aí eles quiseram se juntar e fizeram o *Circuit of Love*, “Circuit” de um, “of Love” do outro. Só que nessa época eu nem estava dentro do projeto ainda, que já tava sendo levado há um ano, e aí eu entrei no ano passado, em agosto. Na primeira vez que eu entrei no projeto já foi tendo intriga, uns estavam se afastando porque estavam abandonando as festas, outros não queriam fazer nada só queriam ver a gente fazer as coisas pra chegarem na hora e tocar, então a gente acabou cortando, ia cortando as pessoas, cortando, cortando, até ficar só eu, o Conex, o Bam Bam, o Start, e a Marcela, que era só promoter. Aí o Conex foi pro Rio Grande do Sul trabalhar, não voltou mais, eu e o Bam Bam a gente se separou, aí ele foi pro lado dele e eu fui pro meu, o Start nunca fez nada, só vinha tocar, então ficou eu e a Marcela, nós duas só queremos saber de balada mesmo, de fazer as festas acontecerem, e aí a gente continuou com o projeto.



O *Circuit of Love*, em 2005, era o único projeto do qual participava uma DJ mulher e também o único formado somente por mulheres. Foi justamente quando o *Circuit of Love* ficou reduzido a Pedrita e Marcela que começou a promover festas “fechadas”, com cobrança de ingresso, que suas festas começaram a melhorar de qualidade e a atrair um público maior. O sucesso da união das duas teria resultado em grande parte do modo como uma complementa as habilidades e saberes da outra: Marcela teria ensinado Pedrita a ser comunicativa e interagir com o público: “eu nunca vi *promoter* que nem essa menina, ela conversa, é amiga com as pessoas, conhece todo mundo, e eu, andando com ela, eu passei a ser do jeito dela”, conta Pedrita.

É comum o público gritar o nome de Pedrita durante suas performances, uma evidência da identificação que tem estabelecido com ele, o que muito raramente ocorre em relação aos outros DJs,

... sabe porque isso? você chega numa festa de periferia, onde está a Pedrita? Tá lá no meio dos *clubbers*, dançando com eles, e eles falam: ‘nossa, a Pedrita aqui com a gente!’, e eu falo: ‘que Pedrita aqui com a gente! eu sou que nem vocês, vamos dançar todo mundo’. Não quero nem saber, eu entro no meio deles, danço também, conheço todo mundo da cena. Se eu falar que tem uma coisa que eu vou fazer eu arrasto todo mundo, porque? Porque eu sou amiga deles, eu toco dançando, gritando pra eles. O público é tudo pra mim, são as únicas pessoas com quem eu me importo, eles é que fazem o DJ. Eu sou daquele propósito que não é o DJ que faz o DJ, é o público, e eu acho que o DJ mesmo não ajuda o outro DJ, ele derruba.

Além de procurar manter um bom nível técnico, mantém uma postura de proximidade com o público, recusando, através da dança, a diferença hierárquica entre público e DJ. Assim Pedrita se diferencia dos outros DJs de quem seu público reclama por serem muito “fechados”. “Eles falam assim: ‘eles [os DJs] tocam as músicas que a gente gosta, mas eles acham que são mais do que a gente’, o público que fala pra mim, ‘então eu gosto de você Pedrita, porque você é simples, você tá no meio da gente’, então isso é o que faz eu fazer uma festa e falar: a ‘Pedrita vai tocar’, e o pessoal ir”.

Alguns DJs têm reagido ao sucesso do *Circuit of Love*, “ultimamente tem muita gente me enchendo o saco, porque eu acho que tá se destacando demais e não tão gostando, sempre tem alguma intriga ... os DJs ficam doidos”, conta Pedrita com orgulho do resultado de sua estratégia diante da arrogância e da indiferença dos DJs homens em relação ao seu público. Por isso, algumas pessoas estariam maldosamente tentando difamá-la diante dos outros,

... tentam queimar o meu filme com tudo, tipo, eu recebi telefonemas de cinco pessoas com quem eu não posso me queimar de jeito nenhum, e eu tive que me explicar de

coisas que eu não fiz. Inclusive no penúltimo telefonema que eu recebi a menina queria falar comigo e eu não quero mais envolvimento com ela, por que eu acho que ela já complicou demais a minha vida, é uma pessoa que organiza festas também, mas organiza muito mal, porque não vai ninguém, ela não consegue fazer o público gostar dela, ela tem muita amizade com DJs, mas não com o público, entendeu? então já não adianta muito, então ela tenta influenciar em alguma parte pra que eu me prejudique com isso.

A relação com o público é o que há de mais valioso para Pedrita, objeto de inveja de outros, embora seja crucial manter uma boa relação também com os DJs, principalmente com aqueles com quem seja vantajoso estabelecer relações de reciprocidade.

Por outro lado, se Marcela contribuiu para que Pedrita se tornasse comunicativa, Pedrita teria transmitido a ela saberes que garantiam tanto a sua subsistência quanto os recursos para investirem nas festas. Pedrita me contava que no ano seguinte pretendia abrir um estabelecimento, o que pensei inicialmente ser uma casa de música eletrônica, “... porque eu trabalho com isso e com outras coisas também, que não tem nada a ver com isso”, disse ela. Fiquei curioso para saber: “aí você vai perguntar o que eu faço”, acrescentou ela, rindo de modo tímido. Ela produzia trufas e chocolates caseiros.

Não parece, mas eu faço chocolate, trufa, tudo relacionado a chocolate caseiro, bolo, esses negócio, então eu quero abrir uma bomboniere, mas dessas coisas sofisticadas, mais chique.

Fiquei surpreso com a revelação, não imaginava que ela incorporasse papéis tão diferentes, o que fazia já há cinco anos. No entanto, ser DJ e confeitadeira eram, para ela, atividades complementares. Abrindo uma bomboniere, com o aumento dos lucros pretendia potencializar sua carreira de DJ e organizadora de festas comprando equipamentos, que no momento precisava alugar. “Eu alugo com um amigo meu, então eu ganho 60% e ele ganha 40%, só que eu poderia estar ganhando 100% se eu tivesse o equipamento né”, calcula ela, que antes de se separar do marido tinha todos os equipamentos à sua disposição, incluindo um computador, dos quais abdicou para ficar com a casa onde moravam.

A produção de trufas e chocolates teve para ela um papel crucial em sua independência pessoal e profissional. Se por um lado tornou-se DJ com o incentivo do ex-marido, o tipo de relação que tinham prejudicava seu desempenho profissional e afetava sua auto-estima. Pedrita chegou inclusive a parar de tocar por alguns meses, mas foi produzindo trufas que superou os obstáculos impostos por ele, que a desanimava muito, conta ela:

... eu não sabia agir, então hoje eu já sei agir mais sozinha, eu tô vendo que eu sozinha ajo mais do que acompanhada, então nós não demos certo. Eu tô muito daquele lado de que se a gente luta a gente vence, e ele já acha que não, que se eu continuar nesse mundo da música eletrônica eu vou cair, então eu não tava aceitando essas partes e a gente acabou se separando também por causa disso, por falta de se comunicar melhor um com o outro. Eu não podia conhecer DJs pra chamar pras festas e eu ir tocar nas festas deles, então tava ficando difícil isso, não dava pra continuar, e eu já fazia esse negócio de chocolate pra vender em época de páscoa, já ganhava um dinheiro legal, então é isso daí que eu tô querendo fazer agora.

A rotina de Pedrita era bastante intensa, *hard*, assim como o estilo musical que escolhera, o que certamente tencionaria as imposições de seu marido. Durante a entrevista Pedrita recebeu vários telefonemas de pessoas envolvidas com a organização de sua próxima festa, a *Circuit of Love*, do dia 19 de novembro, e também de pessoas organizando as festas em que ela iria tocar. No final de setembro tinha já quinze festas agendadas para tocar até o final de novembro. Algumas vezes tocava em duas festas na mesma noite, “tenho uma na sexta, duas no sábado, e uma no domingo”, tendo que pedir carona para algum amigo que tivesse carro. Além disso, boa parte do seu tempo durante a semana era dedicado à produção e ao comércio de trufas, que ela mesma saía para deixar em consignação em estabelecimentos comerciais, algumas vezes ajudada por um garoto.

“Você vai falar que não acredita, mas o que eu vou te falar ... essa festa vai acontecer com o dinheiro de trufa!”, revela ela, que pagava as obrigações relativas à organização da festa conforme ia vendendo-as,

quando você ver você vai falar assim: ‘eu vi a festa, caramba Pedrita, você vendeu trufa heim!’, eu vou vender meu, porque olha, eu já comecei a fazer, já dei uma entrada pro aluguel do sítio, aí na semana que vem eu já começo a pagar a entrada do *flyer*, e nisso vou vendendo, fazendo, vendendo. A maioria vai ser com investimento de trufa mesmo.

Foi a situação difícil em que se encontrava que a teria forçado a se interessar quando uma amiga se ofereceu para ensiná-la a fazer chocolates caseiros. Além disso, sempre gostou de “aprender a fazer coisas”, principalmente que dessem um bom lucro e lhe permitissem acordar tarde, por isso desde o início gostou da idéia de produzir chocolates em casa e a partir de então começou a se qualificar para aperfeiçoar e diversificar sua produção. Começou então a fazer cestas de café da manhã, cestas de queijos e vinhos, salgados, e por fim bolos para festas, empenhando-se em melhorar sua condição de vida, uma alternativa de subsistência que passou a compartilhar com Marcela quando decidiram levar adiante o *Circuit of Love*

sozinhas. “Eu ensinei ela pra ela fazer lá”, conta Pedrita, estendendo a parceria que já tinham para o domínio da produção de trufas, explica ela:

ela quer entrar comigo na festa pra ganhar também, aí eu falei assim: ‘então a gente divide os gastos, eu vou te ensinar a fazer as trufas, você vai vender aí’, e não é que a menina também tá se dando bem lá! tá vendendo muito. ... já tá juntando dinheiro pra festa que a gente vai fazer, aí já coloquei tudinho o quanto é, pra ela ver as datas que a gente tem que fechar com o dinheiro ali no dia né. O mais importante agora é alugar sítio, e aí daí pra frente a gente pode ficar sossegada até mais ou menos o dia 18 de novembro.

Deste modo, as duas procuravam se organizar para evitar problemas que viessem a prejudicar sua imagem com o público, como nos casos em que festas foram canceladas em cima da hora por falta de pagamento do aluguel do local e dos equipamentos, assim como organizar uma festa em um lugar considerado ruim ou com um equipamento de som muito fraco ou de má qualidade.

As estratégias de ação adotadas por Pedrita refletem com grande força sua condição de mulher em situação de fragilidade financeira, que não conta com uma estrutura familiar de apoio, sendo ela a única responsável por si mesma e pelos filhos. Sua trajetória pessoal, no entanto, foi sendo definida por ela mesma a partir dos recursos que teve à sua disposição, estivessem eles mais de acordo com as disposições de classe, como fazer e vender chocolates, o que uma amiga lhe ensinara; ou fossem aparentemente antagônicos a estas disposições, como o papel de DJ, que teria incorporado com o incentivo do ex-marido, cujo caráter antagônico é reconhecido pela mesma ao prever minha surpresa antes de me contar que sobrevivia fazendo chocolates. Esta tensão é expressa no próprio conflito que teria provocado o rompimento de seu casamento, causado pelas limitações a ela impostas pelo marido. No entanto, apesar do aparente antagonismo, uma atividade potencializa a outra, sem maiores conflitos além da rotina “atordoante”, conforme suas próprias palavras, ou “*hardtechno*”, conforme sua música.

Ser DJ para ela não era uma vocação “natural”, mas construída à medida que foi percebendo que poderia assim obter sua independência pessoal e expressar-se pessoalmente, um universo maior em que outras pessoas pudessem conhecer a “Pedrita” e reconhecer sua capacidade de fazer “bem” as coisas:

tudo que eu faço é daquela forma, querendo fazer melhor. Foi o que aconteceu com o chocolate, foi querendo fazer sempre melhor que eu consegui fazer e o pessoal gostar

e falar que é o meu chocolate, a minha trufa, ou o meu bolo, até a pessoa comer e falar que é bem melhor do que o que os outros fazem, mas aí eu não sei se é o carinho por mim ...

\*

Na hora de ir embora, depois de terminarmos a entrevista, Pedrita presenteou-me com uma de suas trufas, que de fato era muito boa. Sua filha de nove anos, brincava com outras crianças em frente à sua casa depois de ter saído da escola. Ao ver a mãe veio avisar-lhe que já estava com fome.

### **Tikko: entre a perifa e o centro**

Tikko é o motorista eventual do Herbie, um Chevette 1982, bege, ao qual são atribuídas as funções de “mascote” e meio de transporte para os DJs do *projeto Tendence* quando vão às festas. É usado apenas à noite, apesar de ter apenas uma lanterna funcionando. Por seu estado de conservação corre o permanente risco de ser impedido de rodar no momento que for interceptado pela polícia. Tikko, que não tinha carteira de motorista, comprou-o por R\$500 e o deixava estacionado, como uma alegoria, em frente à sua casa. Quando o vi pela primeira vez Tikko fez questão de me apresentá-lo e ligá-lo. Cada uma de suas partes quebradas ou faltando era motivo de piadas entre os participantes do *Tendence*, contribuía com a “aura periférica” do veículo: não havia mais fechaduras em nenhuma das portas, nem no porta-malas, também não existia mais o vidro lateral do motorista. A ignição era feita por um botão instalado precariamente no painel. Dentro do carro Tikko guardava uma garrafa vazia no caso de faltar gasolina, pois nenhum dos indicadores no painel do carro funcionava mais. Não era, portanto, um veículo para ser usado individualmente, pois caso houvesse algum problema no trajeto mais pessoas seriam necessárias para ajudar a resolver a situação.

No dia em que fui à casa de Tikko, na hora de ir embora, eu e o DJ Foo - o único que não morava na Vila Solange, bairro Guaianases, ZL -, iríamos para a estação de trem. Vans e um outro garoto ficariam em um local próximo. Cangaíba e Smurff, como moravam a poucas quadras dali, iriam embora a pé. Tikko então deu uma carona para nós quatro. Fui no banco da frente, segurando ao mesmo tempo um toca-disco e a porta do carro, vivenciando uma experiência única de deslumbramento e risco diante de sua insistência em testar os limites de sua máquina para usufruir de vantagens que se equilibravam em uma faixa muito estreita

entre a tragédia e o êxtase - um tipo de experiência que retomarei no Capítulo 6. A precariedade, no entanto, parecia ser justamente o motor da criatividade. Enquanto isso, Tikko e os outros, aparentando uma naturalidade que me deixava ainda mais nervoso, ocupavam-se em discutir e fazer piadas sobre como fariam para ir na festa do próximo sábado no bairro Itaquera, pois o trajeto seria longo e teriam que passar por avenidas com bastante movimento.

Além do motorista, Tikko é o líder do *projeto Tendence*; embora não se fale em liderança, nem a hierarquia existente entre eles seja abertamente discutida. Cada um parece saber do seu lugar. O nome e o telefone de Tikko estavam na lista de contatos que Márcio Duarte me deu logo que o conheci. Falamos algumas vezes por telefone antes de realizarmos uma entrevista, mas foi o DJ Hugo Arena que mo apresentou em uma das festas de Johnny em Itaquera, onde Tikko tocava.

Na primeira vez que liguei para o seu telefone celular, ele estava justamente de passagem pela loja de Márcio. Achei notável sua receptividade ao telefone e o grau de desenvoltura com que falava sobre seu trabalho. Quando falei para ele que eu já conhecera Hugo e Márcio, fez questão de enfatizar que eram pessoas “firmeza”, “muito humildes”, num tom altruísta que evidenciava sua aliança profissional com os dois. Avisou-me que iria tocar em uma festa na Zona Leste no próximo sábado - a festa de Johnny -, “para dar uma força para uns amigos que estavam começando”, uma “galera” que tocava bem mais não tinha oportunidade, informando-me assim da distância existente entre ele e os outros DJs. Revelou-me que também estava observando Hugo para poder colocá-lo no *line up* de suas festas, ressaltando que para isso precisava estar tocando bem. Hugo, por sua vez, procurava estar presente e conversar com Tikko nas festas em que tocava.

Tikko encontra-se em um momento transitório entre organizar suas próprias festas junto com os DJs que faziam parte de seu *projeto*; e tocar individualmente como DJ profissional, valendo-se das experiências que já teve tocando ao lado de DJs consagrados em eventos de grande porte. Tinha que mediar, portanto, mundos com lógicas diferentes, e dois tipos um tanto antagônicos de *modus operandi*. O *projeto* que comandava, o *Tendence*, era visto por ele mesmo como um desvio intencional e ideológico da trajetória individualizada seguida por muitos DJs, pois ao invés de investir em si mesmo, procurava alavancar as carreiras de outros, e conseqüentemente o crescimento da *cena*. A proposta do *Tendence*, que fora criado em 2005 e já realizara três festas, era promover um “retorno” à Zona Leste, explica ele, “justamente porque a maioria dos DJs hoje têm um campo profissional voltado pro centro, [especialmente no bairro] Vila Olímpia, que é [freqüentado por] uma galera mais de classe média, como a gente classifica, queira ou não, como público *boy*”. O público alvo

do *Tendence*, portanto, era “a galera da periferia mesmo”, como define ele. “Batizado” por Márcio Duarte, o *Tendence* surgiu como uma iniciativa de Tikko de “dar continuidade” às festas de música eletrônica promovidas na Zona Leste para o público de música eletrônica que não tinha “acesso” às festas do centro:

a *Tendence*, [é] uma festa particular que eu faço pra empregar os meninos pra eles mostrarem o trabalho deles também, logicamente que eu também mostro [o meu], a idéia é estar abrindo pra novos talentos, [mas] eu não sou um cara empregador em cima disso, não que eu tenha possibilidade de fazer acontecer na vida dessa galera o que aconteceu comigo, mas a gente dá um empurrãozinho, porque se me ajudaram um dia não há um porquê de eu não ajudar o próximo ... [eu] levo isso comigo e tento passar pra todos, porque o Patife me ensinou assim, o Márcio Duarte me ensinou assim, foi o Cangaíba que abriu as portas pra minha caminhada na cena eletrônica, e do lado musical também, me passou, mostrou pra mim o que era o disco, o que era a música, a influência em cima do *drum & bass*, e o Márcio [Duarte] é um padrinho, que me apadrinha, me propõe discos, conhecimento, então eu tenho um diálogo muito aberto com ele, é quase de pai pra filho. Ele me aconselha, me ajuda, e os conselhos que ele me dá lá eu só tento pôr em prática, e ao mesmo tempo tento também atuar pra que algo seja refletido na galera ... então acho que hoje a imagem do DJ Tikko tá muito forte na galera, a periferia justamente tá comigo mesmo, de prontidão, onde eu vou eles vão, e a *vibe* tá super total, agradeço muito por eles ... dando continuidade ao trabalho.

Tikko vê seu papel como o de um intermediário, pois sua formação aconteceu com o apoio, apadrinhamento e aconselhamento recebido de outros, o que ele procura reproduzir em relação aos DJs menos experientes que participam de seu *projeto*. Em 2005, o *Tendence* já era o *projeto* com maior prestígio na *cena*, usado como modelo para os outros. Suas festas eram realizadas no *Ensaio Art Bar*, na Av. São Miguel, bairro São Miguel Paulista, Zona Leste de São Paulo. A infra-estrutura do bar, com banheiros e seguranças, ficava a meio caminho entre o modelo restritivo das casas underground do centro de São Paulo e o de praticamente total liberdade das realizadas em lugares onde os DJs tinham que cuidar de praticamente tudo.

O sucesso obtido em suas festas decorreria em grande parte do prestígio alcançado por Tikko, que já tocou em dois eventos de música eletrônica de grande repercussão em São Paulo, um de caráter nacional, e outro internacional, lembrados como os eventos mais importantes de música eletrônica realizados no Brasil. O primeiro é o *Lov.e por São Paulo*, uma série de festas abertas ao público, realizadas em diferentes bairros, patrocinadas pelo clube *Lov.e* e apoiadas pela prefeitura, nas quais tocaram DJs de música eletrônica consagrados, como Marky e Patife. E o segundo, é o festival *Skolbeats*, realizado anualmente em abril, no sambódromo do Anhembi, reunindo DJs de várias partes do mundo e um público médio de cinquenta mil pessoas, espalhadas em várias pistas de dança. Ambos eventos foram

divulgados pela mídia especializada e de massa. Algumas edições do último festival foram inclusive divulgadas durante várias semanas em cadeias nacionais de televisão, como a Rede Globo, promovendo o festival juntamente com a marca de cerveja Skol. Tocar em um destes eventos, é, para qualquer DJ, uma forma de legitimar-se no campo e potencializar as oportunidades profissionais. Tikko exibe em uma parede de seu quarto um recorte de jornal com uma reportagem sobre o *Lov.e por São Paulo* em que aparece em uma foto, quando antecedeu o DJ Marky nos toca-discos, tocando diante de um público de sete mil pessoas; e em outra parede um cartaz do festival em que seu nome aparece ao lado dos nomes de DJs brasileiros e internacionais conhecidos por todos da *cena*. Quem indicou Tikko para participar destes eventos foi próprio Márcio Duarte, que conhecia os organizadores, como forma de “reconhecer o trabalho” que vinha realizando, acredita ele:

então eu já venho causando em algumas das festas, tocando, graças a Deus cultivando um certo público, onde muitos adoram o personagem Tikko, e a humildade que a gente tem também prevalece, o lado fora dos toca-discos, porque a gente tá sempre conversando com a galera, batendo um papo ... graças a Deus a humildade que a gente tem, que deixa transparecer, e essa meninada que tá comigo aí no hoje e sempre, eu acho que eu defendo o título da Zona Leste com a maior humildade que a gente tem ... como você vê, a Zona Leste, enfim, a periferia toda ... e coragem pra ser alguém na vida, não sei, começou como um hobby e hoje, graças a Deus, tá chegando numa era onde a gente tá conseguindo trabalhar em cima disso, mas não quer dizer que a gente esteja ganhando dinheiro, um cachê, porque pra mim ser sincero, queira ou não, é trabalho, mas ao mesmo tempo é algo que a gente gosta, mas se a gente vier a ganhar algum com isso também nos gratifica, porque a gente paga nos discos, a gente paga caro no equipamento, mas a gente faz com amor, então, se rola dinheiro melhor, mas se não rola a gente também vai.

A trajetória de Tikko como DJ, tendo começado como um “hobby”, acompanhou a formação da cena local de música eletrônica de um modo muito semelhante ao dos DJs considerados “top” no momento. Isto é, sua especialização como DJ de *drum & bass* aconteceu ao longo do processo de formação de uma cena musical em São Paulo concentrada especificamente neste estilo. A diferença, no entanto, é que: quando os DJs “top” já eram amplamente conhecidos entre o público de música eletrônica, ele era um “novo talento”, tendo se apresentado duas vezes nesta categoria na casa noturna *Overnight*, no bairro da Móoca, ZL, antes de seu fechamento em 2004, casa marcada na memória dos participantes da *cena* como “residência” do DJ Andy, um dos DJs mais admirados localmente, assim como os DJs Marky e Patife.

Íamos conversando enquanto caminhávamos pelas ruas de Guaianases, eu, os DJs Tikko e Foo, e João, um amigo que morava perto de sua casa e eventualmente os ajudava na



organização das festas. Nosso objetivo final era a casa de Tikko, onde havíamos combinado de gravar a entrevista. No entanto, quando chegamos na metade de uma quadra, em frente a um muro quebrado de onde iniciava um caminho sinuoso de chão batido em declive, ladeado por mato, cortando um terreno baldio, Tikko parou e anunciou: “a gente vai passar agora na casa do cara que agiliza o som pra nós da *Tendence*, olha a área do indivíduo ...”. Ele apontava para um conglomerado de casas onde localizava-se a casa de Dinei, dirigindo-se a uma audiência imaginária através da máquina filmadora que eu carregava na mão, relacionando a paisagem urbana que presenciávamos à sua proposta em relação à música eletrônica: “vocês podem ver mesmo que é na humildade, é periferia mesmo, não tem o que esconder”. A maioria das casas eram inacabadas, cobrindo um morro que começava logo no final do terreno baldio. E continuava:

a gente só tenta retratar algo diferente, que é voltado pra periferia, que apesar de ser a perifa e ter as dificuldades, a gente tem as iniciativas, então na união a gente consegue transformar a música eletrônica no que seria um atrativo muito bom de mercado ... que é o que graças a Deus eu consegui, sair aqui da periferia pro centro e tocar em festas grandes, nunca esquecendo onde a gente realmente mora e das origens que a gente tem, vamos lá dar uma passadinha no Dinei e a gente confere...

Descemos o caminho, subimos mais duas quadras de uma rua asfaltada com pedras, de casas auto-construídas - cuja disposição no centro do terreno, muros baixos, pátios e calçadas de chão-batido e muitas árvores, lembravam o cenário rural a que pertenciam poucas décadas atrás - e chegamos na casa de Dinei. Dinei era sócio de Tikko de longa data, dono e responsável pela instalação do equipamento de som nas festas realizadas pelo *Tendence*, trabalho que realiza com o nome de *Black Brothers*. “A gente tem uma parceria né”, explica sua relação com o *Tendence*,

se virar eu recebo, se não virar fica pra próxima, então nós fechamos uma parceria legal que é a seguinte: a gente não entra com o compromisso de: ‘pô, tem que virar que eu tenho que pagar o som do Dinei’, entendeu, então a gente trabalha numa parceria, então a gente vai subindo junto, cada degrau que a *Tendence* subir eu vou subindo junto, e pra onde eu puder levar a *Tendence* também [eu levo]. Ó, nós estamos na terceira festa e já deu pra colher os frutos, viu.

A parceria e a amizade entre Tikko e Dinei existia desde quando Dinei organizava festas de *black music* em Guaianases, ZL, entre 1998 e 1999, que chegavam a reunir duas mil pessoas. Dinei guardava consigo os discos, fotos e vídeos destas festas, realizadas num clube esportivo chamado *Sport Nico*. Foi nesta época que Tikko começou a aprender as técnicas de

DJ, em dois toca-discos improvisados da marca Gradiente, como lembra: “eu tinha um parzinho em casa, era só umas Gradientezinha feia, de madeira, mas [eu] não sabia mixar, nem acompanhar o *pitch*, nem nada”. Quem o ensinou foi Édson, sócio de Dinei. No entanto, foi na escola, quando cursava o primeiro colegial, dois anos antes, em 1996, que através de colegas conheceu a “música eletrônica” e a casa noturna *Overnight* - onde tocaria alguns anos depois. Mais tarde, depois de ter começado a frequentar a casa, foi o DJ Cangaíba, seu sócio no *projeto Tendence*, quem o introduziu a DJs e personagens que estavam em evidência na época, conta ele: foi o “Cangaíba que [me] mostrou os discos e onde era o centro, [falou-me sobre] o Márcio, o Marky, o Patife, e me apresentou a eles, e daí eu só fui com jeitinho pra chegar onde a gente tá, graças a Deus.”

A partir de então, Tikko começou a investir seu dinheiro em discos. Na época estudava e “trabalhava na Av. Groenlândia, lá no lado dos Jardins, no Jardim Europa, eu ... entregava os pedidos de lanches que tinha na bomboniere com uma [bicicleta] Barra Forte e uma lancheirinha nas costas. Com o dinheirinho de gorjeta, coisa e tal, eu comecei comprando uns disquinho pirata”, conta ele. Porém, muitas vezes ficava frustrado, pois as faixas dos discos de vinil pirata que comprava não vinham inteiras,

ele tinha qualidade muito baixa ... eles copiavam umas faixas dos [discos de] doze [polegadas] mesmo, e vendiam do outro lado da Galeria, e faziam uma tiragem de cópias menor né, mas se comprimiam muito o som e com isso cabiam mais faixas num disquinho pirata, e a gente trabalhava lindo na Zona Leste, tem um monte aqui ainda. ... tinha quatro faixas desse lado e mais quatro desse, faixas de produtores diferentes, que era o bicho que tava pegando na época, que era o que tava batendo nas pistas ... então era isso que a gente conseguia trabalhar num evento, duas mil pessoas, mas que dava muito certo, muito resultado. ... então era compensador de certa forma, a gente comprava pra trabalhar na vila.

Apesar da má qualidade, o preço dos discos pirata era muito mais acessível, além de terem quatro faixas gravadas de cada lado, “na época já cheguei a pagar quatro reais nesse vinilzinho aqui novo”, lembra, “então com o dinheirinho de gorjeta eu passava lá e comprava vários, e ia pra casa bem contente, pra ser DJ”. Os discos piratas custavam menos de dez vezes o preço de um disco original importado, que tinha na maioria das vezes uma única faixa, geralmente com uma versão diferente em cada lado.

Em 2005, no entanto, não havia mais produção de vinis pirata. Sua função foi ocupada pelo CD gravável e pelas tecnologias de reprodução musical digital. Nas lojas da Galeria podiam ser encontrados, ao invés dos discos de vinil pirata, CDs gravados de outros CDs ou

mesmo dos vinis de doze polegadas importados, ou ainda com músicas obtidas gratuitamente na internet.

O uso do CD com faixas pirateadas, era, no entanto, tão rechaçado entre os DJs profissionais quanto o uso do vinil pirata. O disco de vinil original portanto mantém-se como um suporte autêntico para o registro e a execução musical para DJs como Tikko.<sup>52</sup> No entanto, ter acesso aos discos originais de doze polegadas, estando-se no Brasil, é ainda hoje um grande problema, tanto quanto era há seis ou sete anos atrás. Parece ser justamente esta dificuldade de acesso que potencializa a sua autenticidade e o poder de quem os detém, conforme a lógica de construção de uma identidade paradoxal a partir da qual a falta se torna uma virtude - que procurei evidenciar no capítulo anterior. “A gente paga R\$44 reais num importado, num doze polegadas”, conta Tikko,

hoje a demanda das casas noturnas é o doze polegadas mesmo, é toda essa cultura em cima do mercado do disco. Mas o complicado é a liberação do disco pra poder trazer pro Brasil, no caso da importação é o que tá em decadência pra nós e pra os lojistas também, então o que é difícil hoje é o acesso. Pra quem tem um cartãozinho [de crédito] internacional é mais fácil, porque pede-se o disco e em dez dias tá aí, mas também se a Alfândega e a Receita [Federal] pegam, prejudica, você paga 60% em cima do valor do disco pra retirar no correio.

Mesmo com o advento da internet, que possibilita a compra do disco diretamente nas lojas no exterior, acaba reproduzindo-se a desigualdade de oportunidades e acesso entre os DJs, pois é preciso ter um cartão de crédito internacional para isso, correndo-se ainda o risco de pagar 60% de imposto.

---

<sup>52</sup> Pedro Ferreira (2004), em uma comunicação apresentada na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia, analisando o discurso técnico-estético dos DJs que valorizam a especificidade dos discos de vinil em detrimento do CD, chama atenção para a dimensão política subjacente a esta disputa. O autor mostra, realizando uma análise dos atributos técnicos de reprodução musical do vinil e do CD, que embora os argumentos técnicos defendidos pelos DJs para justificar o uso do disco não estejam “corretos”, há diferenças acústicas não previstas em seus argumentos entre estas duas mídias que “dariam razão” à escolha do vinil. Para além das razões técnicas, a preferência pelo vinil estaria em consonância com a ideologia *underground* dos DJs, que reivindica valores como a solidariedade, em oposição ao individualismo, o respeito à diferença, contra a “massificação”, e a experimentação estética, contra valores reacionários. Trata-se de uma contribuição valiosa ao debate, que se mostra evidente no próprio modo como os DJs da periferia definem sua música em relação aos gêneros musicais dominantes entre seus pares sociais. Procuro no entanto, produzir um deslocamento de perspectiva, mostrando que, neste debate, tão importante quanto a dimensão ideológica, ou mais, é que o que está em jogo não é o vinil ou o CD, mas os próprios DJs e sua posição política no campo dos DJs. Argumento que o debate ideológico sobre o uso do vinil ou do CD tem como pano de fundo a afirmação de uma legitimidade conquistada durante anos por DJs que montaram coleções de vinil e defendem sua posição por oportunidades de trabalho. Seus lugares são ameaçados por DJs *outsiders* que fazem uso do CD como forma de compensar a defasagem existente entre eles e DJs que “batalham” durante muitos anos na tentativa de se profissionalizarem, sendo sua coleção de discos de vinil a materialização de sua trajetória e da posição que ocupam na rede de DJs de que participam.

Sáimos eu, Tikko e Foo, da casa de Dinei, e caminhamos mais algumas quadras pelo bairro até a casa de Tikko, pelo meio da rua, subindo e descendo ladeiras calçadas com pedra. Era um bairro de muros, um contíguo ao outro - por sobre os quais se via o telhado das casas -, interrompidos apenas por portas e portões de grade. As calçadas eram estreitas, mais estéticas do que funcionais, sendo mais interessante caminhar pela rua, o que todos faziam. Nas esquinas, ou próximo delas, havia pequenos estabelecimentos comerciais, como mercados, padarias e bares. Apesar de ser um bairro no extremo leste de São Paulo, conhecido como perigoso, naquele entardecer de um dia ensolarado, tendo as luzes dos postes já acendido, havia uma atmosfera romântica, de cidade do interior; uma percepção de estrangeiro, no entanto, pois boa parte dos estudantes e trabalhadores que por ali caminhavam haviam acordado de madrugada e perdido pelo menos quatro horas de seu dia no transporte público e outras oito em empregos mal pagos.

### **Cangaíba: tocando a história**

Quando chegamos na casa de Tikko, Cangaíba já estava lá. Tikko o convidara, pois eu iria entrevistá-los. Tinha consigo dois discos que conseguira há poucas horas, não tivera ainda tempo de escutá-los. Estava emocionado e eufórico, não dava atenção ao que os outros falavam, enquanto, com os dois discos nas mãos, revelava o significado que tinham para ele e as dificuldades que enfrentou para consegui-los:

eu tenho que falar mano ... desde quando a gente se conhece, curte, sei lá, amantes do *jungle*, do *drum & bass* nacional, mundial ... essa coisa tem um valor inestimável. Ich, foi uma luta, enrolação em cima de enrolação, driblava daqui e dali ... quando pega numa belezinha dessa a gente vai pensar em tocar numa festa, pros *brother* curtir mesmo, é um pagamento de tudo isso, que nós plantamos lá atrás e tamos colhendo hoje.

Ter aqueles discos em suas mãos era para Cangaíba uma realização. Um deles, dos produtores londrinos *4Hero*, teria contribuído para formatar a identidade estética do *jungle*, além de ter pertencido à coleção do DJ Marky, usado por ele na época que seu nome artístico era Marquinhos Marky Mark, conforme assinatura no disco, o que contribuía para a sua aura. Tikko nos convidou para ir para o quarto onde estavam os toca-discos: “bem, vamos ouvi-los né”. Sua casa ainda não estava terminada, para chegarmos no segundo andar subimos por uma escada improvisada. Cangaíba continuava, em tom catártico:

a gente consegue as coisas só com os caras certos ... é um sonho que vem de muitos, muitos anos atrás, tá ligado, quando a gente pega um disco desses, com a música enorme assim, é um sentimento, tanto pra mim quanto pra ele, pra ele ...

Os discos tinham grande densidade de sentido. A partir deles, Cangaíba começava espontaneamente a refletir sobre sua trajetória de vida, que se confundia com a trajetória de DJ. “Foi difícil...”, começou sua narrativa com uma conclusão,

... porque em 94 esses discos já chegavam nas lojas muito caros, vinham em dólar, não vinham em reais, então a gente ia pra *Toco*, via as festas, ouvia as músicas, curtia pra caramba, pegava os nomes, às vezes ia nas lojas, na *Disco Mania* [na Galeria], que é a única loja que trazia os discos, mas chegava lá, a gente via as capas mas não podia comprar porque era muito caro, porque eu sempre ajudei a minha mãe e a minha família, e na época não tinha dinheiro pra pegar os discos ... mas a oportunidade começou a aparecer, foi a partir de 97, 98, começaram a aparecer os discos, e eu falei: ‘eu vou me especializar nisso’, e os caras: ‘não, toca *drum & bass*’, eu falei: ‘não, vou tocar *jungle*’.

A “dificuldade” é recorrente em sua narrativa. Seus amigos sugeriram que se especializasse em *drum & bass*, mas preferiu o *jungle*, estilo “histórico”, cujos discos seriam, no futuro, ainda mais difíceis de serem obtidos do que os de *drum & bass*; escolha feita de acordo com o papel que se atribuía como DJ, explica ele,

porque é um estilo que vem de coração mesmo ... no Brasil, hoje em dia, os moleques só conhecem *drum & bass*, os moleques não sabem que o que vem por trás do *drum & bass* é o *jungle*, então eu quero ser o cara pra mostrar pros moleques qual é a história, os moleques sempre curtem e não sabem o que vem lá atrás, e eu já estou mostrando e tendo um respeito, graças a Deus, então vamos seguindo e vamos correr atrás de mais coisas ainda pra colocar na banca e falar: ‘é isso’, os moleque pular, vibrar, e é isso aí, arrebrantar.

Tocar *jungle* - um estilo pouco conhecido do público atual, porém antecessor do *drum & bass*, que atualmente divide a preferência do público da *cena* com o *techno* -, teria um caráter informativo e educativo, e os discos seriam um recurso essencial para isso. Não só para mostrar ao público “qual é a história do *drum & bass*”, mas a história do DJ Cangaíba, que conta (toca) para si mesmo e para os outros através dos discos que *mixa* nas festas. Cangaíba nos mostra que o DJ não é apenas um personagem que executa músicas, mas um ser humano e social. Por isso seu papel social como DJ e sua performance estariam intimamente ligados à sua experiência de vida e simbolizados no *jungle*, estilo com o qual se identificou depois de experimentar vários outros:

fui em vários tipos de salão, fui em salão de forró pra saber se era aquilo mesmo que eu queria, mas daí quando eu comecei a curtir o *jungle*, comecei a ouvir uns programas na [rádio] Metropolitana, eu comecei a ter um conhecimento, eu falei: ‘eu vou correr atrás, eu vou batalhar e eu vou conhecer isso daí, um dia eu vou tocar isso daí’, daí o que aconteceu? Em 94, em 95, comecei a conhecer os caras, mas não foi por influência de ninguém, eu falei: ‘eu vou e acabou’, ninguém chegou nimim e falou: ‘ó, isso daqui é *jungle*, isso daqui é *house*, isso daqui é *speed garage*’, foi tudo correndo atrás, batalhando pra caramba, aí eu falei: ‘pô, não tem ninguém pra me ajudar, se eu não correr atrás eu tô fodido’, aí trabalhei na oficina, saía pra escola, e quarta-feira ia fazer divulgação [de festa], quarta, quinta, sexta, sábado e domingo, depois batalhava de novo na segunda-feira, aí minha mãe falava: ‘você tá drogado, você tá virado, não quero mais que você vá nessas porra dessas festas, que vai te trazer só desgosto’. Eu falei: ‘não vai, não vai, só vai me trazer alegria no futuro’, chegava nas festas, levava meus disquinho de baixo do braço, não tinha nem *bag*, os caras tocavam os meus discos [e eu falava:] ‘olha, meus discos lá na cabine’, ia lá e os caras tocavam os meus discos, pô mano, caramba, eu falei: ‘não vou mais depender de ninguém não’, aí comecei a ir atrás de informação, os caras falavam: ‘é isso, isso, isso aqui’, aí eu ia atrás, marcava nome, fazia várias listinhas: ‘um dia eu vou ter isso, um dia eu vou ter aquilo’, a gente passava uns aperreio, chegava no final da semana, o cara me pagava R\$50, eu dava trinta pra minha mãe, ficava com R\$20, R\$10 era lá pra comprar os discos.

Desde que descobriu que o *jungle* era o estilo que mais tinha a ver com o papel que deveria desempenhar como DJ, ter os discos, era, até certo ponto, uma forma de realização pessoal, potencializada pelo esforço que precisava despender para consegui-los, indo de encontro à rotina estafante que levava e às expectativas de sua mãe, que não aceitava seu envolvimento com as festas. Sua identificação com o estilo e a necessidade de adquirir os discos teria sempre concorrido com outras demandas, como as de subsistência e educação, que para ele tinham igual ou menor importância do que “ser DJ”. No início, quem tocava os seus discos eram os outros, até o momento em que começou a se sentir injustiçado e resolveu ele mesmo ir atrás do que precisava para tocá-los.

Os discos de *jungle* que Cangaíba colecionava foram lançados na década de 1990, época em que não tinha recursos para adquiri-los. Hoje, no entanto, tornaram-se mais caros e mais raros, tão difíceis de adquirir quanto antes, mesmo tendo ele aumentado sua renda:

... tudo que eu tenho hoje de *jungle* não é o bastante, porque tem muita coisa lá atrás, quando chegava no Brasil as informações já tinha saído muita música, então o artista lançava quarenta cópias, cinquenta cópias [no mundo inteiro], um ou dois aqui no Brasil tinham, e aí, e pra correr atrás? daí na época um comprava, já se desfazia e ia passando adiante, graças a esses caras, os caras que traziam lá de fora, ...

Os discos que compra não são apenas discos importados como os dos outros DJs, mas “objetos da história”, uma história “global-underground” com não mais de quinze anos de

duração, período de tempo que, no entanto, teria sido de suma importância para ele e para os participantes da *cena*, pois é a história de seu mundo; um tanto difícil de ser contada por quem vivia em condições como as suas, morando em uma periferia brasileira, conta ele:

os caras não re-prensam mais um disco desses, você vê 49, 20, 50 libras um disco, sai quase trezentos reais num disco, você vai pagar trezentos reais no Brasil é um salário mínimo! como que você vai pegar, tirar trezentos reais do final do mês e dar num disco? não dá, agora mesmo assim é difícil pra todos nós, pra ele é difícil, ele tem que ajudar a família dele, ele tem que se vestir no final do mês, ele tem que andar bem, ele tem que pôr roupa, ele tem que se manter, mas é difícil pra caramba.

Sendo objetos raros e historicamente densos de significado, estes discos tornam-se objetos valiosos, porém também para outros DJs em outras partes do mundo, não apenas para Cangaíba. Se obter discos de doze polegadas importados de *drum & bass* já é considerado difícil pelos DJs, obtê-los quando tornam-se raros no mercado internacional é ainda mais.

Sua coleção de discos materializa sua própria trajetória, constitui sua identidade como DJ e seu prestígio na *cena*. Eram, certamente por isso, o alvo de sua mãe e sua mulher quando revoltavam-se com seu personagem DJ. Com vinte e seis anos de idade, Cangaíba se orgulha de ter se dedicado arduamente durante doze anos de sua vida à sua carreira, trabalhando para sustentar a si mesmo e sua mãe, e no momento estar esperando o nascimento de sua filha. “Eu quase dormi com as duas *bag*<sup>53</sup> pra fora de casa: ‘mãe, abre a porta aqui!; - não, seu vagabundo, quem mandou você ir, agora dorme lá com seus amigos, dorme lá com os discos’, lembra ele. No entanto, depois que sua mãe passou a aceitar o que ele fazia, casou e começou a sofrer o mesmo tipo de cobrança da mulher e da sogra, que desqualificavam o fato de ser DJ, esperando que se dedicasse a tarefas que lhe proporcionassem um retorno financeiro imediato.

O seu casamento teria lhe resultado em novas cobranças em relação ao seu papel social como membro de uma família, justamente quando começava a progredir mais rapidamente em sua carreira,

agora de cinco anos pra cá eu tô ali ó, graças a Deus subindo, Deus quis né, Deus quis que fosse assim, e vai ser, porque eu vou ser pai agora? Não tem explicação, eu falo pra minha mulher: ‘ó, me faça parar de curtir qualquer coisa, menos música’, porque eu não vou parar, [ela fala:] ‘para com esses discos!’, não, não paro, hoje a minha mãe me dá a maior força, a minha mulher que tinha que me dar uma força, não, é a minha mãe.

---

<sup>53</sup> Sacolas em que carrega os discos que leva para tocar nas festas.

Cangaíba, no entanto, era seguro em relação aos “benefícios” que a carreira de DJ lhe proporcionava, produzindo nele a transformação de sua pessoa em relação ao que era antes, sem que sua “essência” fosse mudada, o que era evidenciado quando encontrava pessoas que conheceria há muitos anos, como na ocasião em que

um amigo, um moleque que eu via quando eu catava ferro velho, foi lá na festa de Itaquera, o Neném, eu catava ferro velho e o vô dele me ajudava, que hoje é falecido e tal, então eu ia tocar, lá na pista lá em pé, e ele: ‘e aí, o que você tá fazendo aqui perdido?; - eu vou tocar mano; - mentira; - eu vou tocar; - eu vou ver’, quer dizer, ele fala pra mim: ‘mano, quando você passava catando com seu carrinho de ferro velho com o bagulho [fone] no ouvido, e você falava: ‘ouve a música’, eu não dava a mínima, se eu tivesse ouvido você há muitos anos atrás, onde eu não estaria hoje?, aí eu falei: ‘é, as oportunidades vêm na sua frente você tem que abraçar com as duas mãos’.

Cangaíba contava estas histórias olhando também para Foo, Vans, Tikko e mais dois que o escutavam atentamente, sentados no chão em roda enquanto ele sentava na beira da cama do quarto de Tikko. “Esses daqui, todos eles são meus irmãos”, sentenciava ele, metaforicamente. Ele seria certamente o irmão mais velho. Havia um “alvo” subentendido em sua narrativa, que dava sentido à necessidade de evocar seu permanente e visceral esforço durante anos para, por um lado alcançar seu prestígio como DJ na *cena*, e por outro para manter a *cena* viva: os DJs que obtinham músicas gratuitamente na internet, gravavam-nas em CDs, e com eles se apresentavam, o que rompia com a hierarquia de prestígio baseada na coleção de discos. Apesar de não haver DJs fazendo isso na Zona Leste, o que não seria possível, pois são os DJs que tocam com vinil que organizam as festas e assim definem as regras, tocar com CDs copiados era uma prática vista como comum em casas noturnas comerciais, possíveis postos de trabalho para DJs como Cangaíba.

o que tá matando mesmo, por um lado é a internet, a gente pensa que não, mas é, por que? o João ninguém, aquele que eu falei pra você, os caras dão oportunidade pro cara que fica dentro numa sala baixando as músicas, e a gente que quer o bem, a gente que quer fazer crescer mais ainda isso daí que a gente curte hoje, não tem o direito, porque você vai ver o boy lá na Vila Olímpia, o cara toca as músicas que vão sair daqui a um mês, que a gente não tem acesso, isso que mata pra caramba. Há dois meses atrás, os caras tavam lá na Globo: ‘é, o tal nego assim, artista, vai tocar no baile, o que você acha?’, é uma bosta, uma merda, tanta gente que precisa dessa oportunidade e não pode, por que? O cara é artista, o cara é famoso, o cara vai lá e toca ... não vai não, a gente vai mudar isso aí, vai virar a mesa.

O uso da internet para a obtenção de faixas originalmente lançadas em discos de vinil prensados em séries limitadas era visto por Cangaíba como uma ameaça. Mas não uma



ameaça qualquer, e sim uma ameaça de “classe”, protagonizada por garotos de camadas médias que têm acesso ilimitado à internet e que nos últimos anos, com o aumento da publicidade em relação à música eletrônica, têm “passado na frente” e invadido espaços que por direito seriam seus e de outros DJs da periferia - DJs que têm se preparado e esperado por estas oportunidades.

Os DJs, neste caso, são os guardiões desta aura ao defenderem o valor da música original gravada no disco de vinil, não simplesmente por uma questão ideológica, mas porque a sua coleção de discos “é”, muito mais do que representa, a sua personalidade como DJ, sua dedicação durante anos, sua trajetória e seu lugar em um campo de produção e consumo musical. Usar qualquer outro meio que não o vinil para executar publicamente músicas originalmente lançadas em vinil é visto, deste modo, como uma tentativa injusta de minar hierarquias justamente consolidadas.<sup>54</sup>

Na era da reprodutibilidade digital (Goodwin 1990), é o disco de vinil, uma tecnologia mecânica do final do século XIX, que garante a autenticidade da faixa musical e a legitimidade daqueles que o possuem, um suporte material de informação musical não-reprodutível para além da série de quarenta ou cinquenta exemplares em que foi concebida para ser distribuída mundialmente. Se há, no entanto, uma “desmistificação da aura pelo fato de que *qualquer* um pode comprar um ‘original’” (Goodwin 1990, 259), como acredita

---

<sup>54</sup> A reprodução é um perigo contra o qual os DJs que colecionam vinil lutam sistematicamente. No ano de 2003, tornava-se muito popular entre DJs de várias partes do Brasil a campanha Pró-Vinil “Campanha Nacional Contra a Supertaxação do Vinil Importado: disco é cultura”, capitaneada por alguns DJs de São Paulo e apoiada pela Coordenadoria da Juventude de São Paulo na gestão da prefeita Marta Suplicy. Sua proposta, que seria encaminhada ao Ministério da Cultura, à primeira vista, parecia progressista e bem intencionada, pois a campanha defendia a isenção do imposto de importação de 60% sobre o disco consumido pelos DJs, que incidia inclusive sobre o frete. Os argumentos eram que: o disco era o instrumento de trabalho do DJ; o disco gerava renda; o disco de vinil era um produto sem similares no Brasil; e o disco era “cultura”. Entre 2002 e 2003, realizando minha pesquisa de mestrado entre DJs de música eletrônica em Porto Alegre, parecia unânime a necessidade de implantação desta proposta. Em 2005, muitos DJs em São Paulo continuavam defendendo as idéias da campanha, que no entanto fora silenciosamente abortada entre 2003 e 2005. Conforme o comentário de um colaborador anônimo, a campanha teria sido abortada por razões políticas. Primeiro porque o Partido dos Trabalhadores perdeu a eleição municipal seguinte e a Coordenadoria da Juventude, órgão que dava poder político e apoio jurídico à campanha, se dissolveu. E segundo, porque não havia razões suficientes para se fazer lobby para um mercado proporcionalmente tão pequeno quanto o do vinil no Brasil, enquanto haveria outros produtos considerados muito mais importantes para receber isenção de imposto de importação, cuja isenção produziria um retorno político e financeiro muito maior para os políticos que sustentariam o projeto. Em 2005, no entanto, alguns DJs em São Paulo já percebiam quão negativos poderiam ser os resultados deste tipo de campanha para eles mesmos, de acordo com a lógica da raridade e do difícil acesso aos discos como base de sustentação para a hierarquia de prestígio no mundo dos DJs, tanto internamente quanto em relação à “invasão” de *outsiders*. Em meio a uma festa no sítio Elo, na Zona Leste de São Paulo, eu conversava com o DJ de *house* Alex Araújo, que estava lá divulgando a festa que realizava em um clube nos “Jardins”. Ele me contava da repercussão da campanha entre os DJs de São Paulo. Segundo ele, na associação de DJs de que participara havia 2.500 inscritos, enquanto apenas 250 assinaram a proposta da campanha. A pergunta que me fez é bastante esclarecedora da posição dos DJs profissionais que usam discos: “você acha que os DJs conhecidos querem que qualquer DJ tenha acesso fácil aos discos?”

Andrew Goodwin em relação ao mercado musical de massa, representado hoje pelos CDs, há, no mundo dos DJs da periferia de São Paulo, mecanismos como o disco de vinil para evitar esta “desmistificação”. Mesmo com a facilidade de reprodução de faixas musicais digitalmente produzidas, apenas um número limitado de discos é “prensado”, sendo que apenas esta combinação de meio material e informação musical possui uma verdadeira aura (Benjamin 1980) para os DJs. A “aura” da faixa é garantida pela reprodução oficial de um número limitado de discos, difundida para um número limitado de DJs através de meios de comunicação independentes da grande indústria cultural, sem que nem esta nem o seu “valor de culto” se percam, zelando-se pelo prestígio dos que os apresentam publicamente nas festas. Não faltaria nada à reprodução em relação ao original, conforme a leitura de Benjamin (1980, 7), pois não há um original no campo de produção da música tocada pelos DJs, o original é a série de discos impressos como um todo, ter um exemplar é ter o original.<sup>55</sup> Além disso, a faixa musical torna-se inautêntica quando não está no disco de vinil em que foi originalmente produzida. Ter um exemplar da série é o suficiente para ter a obra.

Esta, porém, é uma perspectiva em relação aos discos compartilhada por DJs e público no universo global-underground da música eletrônica. Fora dele, as práticas são outras, pondo em risco a perda da aura e do prestígio dos DJs, que nela se sustenta, no sentido anunciado por Benjamin e Goodwin. Apesar da importância da internet na divulgação das faixas em *websites* especializados - feita com trechos das faixas ou com versões sem qualidade suficiente para a reprodução pública -, o que potencializaria a aura do vinil, a possibilidade de comprá-las na internet em arquivo digital para apresentá-las ao público em CD, minaria os poderes constituídos baseados na coleção de vinis e ao mesmo tempo dissolveria sua aura. Estruturados a partir de tecnologias e redes de reciprocidade construídas ao longo dos anos, o poder dos DJs da *cena* não é suficiente para agirem individualmente através da internet com um cartão de crédito internacional, o que não estariam necessariamente dispostos a fazer, pois tal estratégia de ação não condiz com seu *modus operandi*. A autenticidade do disco de vinil, portanto, embora esteja apoiada na tecnologia mecânica de reprodução musical do disco de vinil, serve para legitimar hierarquias baseadas em uma ética particular.

\*

---

<sup>55</sup> Não tenho conhecimento de discos de vinil para DJs produzidos com gravações feitas de *mixagens* ao vivo.

Quando resolvemos todos ir embora já eram mais de dez horas da noite. Na saída, antes de Tikko nos levar até a estação de trem de Guaianases, sugeri que tirássemos uma foto na frente do Herbie.



Imagem 15. Da esq. p. Direita. Smurff, Diô, Foo, Tikko (em pé), Cangaíba e Vans.

Neste capítulo, apresentei trajetórias de DJs que participam das redes de reciprocidade dos DJs que atuam na periferia, compartilhando de um momento específico de sua trajetória profissional, em que sua atuação depende ainda das atividades “comuns” que realizam como trabalhadores assalariados ou independentes. Procurei mostrar como cada DJ equilibra a pluralidade de papéis que desempenha na definição de suas estratégias de inserção profissional como DJ. No capítulo seguinte, dou continuidade a este, apresentando porém, três trajetórias de DJs que atuam individualmente em festas na região central de São Paulo. Mostro como se diferenciam as estratégias de ação empregadas na passagem da periferia para o centro, sem que, no entanto, estes DJs que atuam no centro obtenham o mesmo sucesso entre o público.

## Capítulo 4

### Os DJs da periferia, no centro

Uma coisa eu sempre falo pros meus amigos, pra galera que trabalha comigo, e o pessoal dá risada: ‘eu só acredito no novo, cara’, eu não acredito naquela parada constante, de a galera ir numa balada, numa noite, de escutar o mesmo ritmo, ver as mesmas caras, ir na outra, viver a mesma emoção, eu acredito em emoções diferentes, e eu acredito que o que gera isso é o lance musical, é um lance espiritual, que eu tenho e que eu tento inserir na minha musicalidade. ... por isso que você tem que pesquisar muito, caçar muito, olhar, ouvir muito, tipo, as pessoas que estão ao seu redor têm que estar no perfil pra trabalhar contigo, pra entrar em sintonia, pra você passar alegria, coisas boas, amor, pra galera que tá ouvindo o seu som. Tipo, já foi a minha época que eu achava que eu tinha que pôr música pros outros pularem ou se divertirem, eu acho que é mais que isso, são pessoas que estudam a semana inteira, trabalham a semana inteira, e acreditam naquele momento: ‘a noite tal, DJ tal, convidado tal, eu vou lá’, então eu acredito que é mais que isso: o cara foi sentir uma energia, ele tá atraindo coisas diferentes da rotina do dia-a-dia, entendeu, então ele saiu pra noite em busca de coisas diferentes relacionadas à música, companheirismo, diversão, bebida, hábitos, conhecer coisas diferentes, eu acho que tudo isso tá ligado à música, no cinema não é diferente, na moda não é diferente, no esporte não é diferente.

O público iria à festa em busca de coisas diferentes de sua rotina, o que o DJ deveria lhe proporcionar através de sua musicalidade, conforme Negrulho, através do “novo”. O “novo” para ele, e conseqüentemente o “diferente”, tem um caráter ambíguo, que apenas os DJs mais experientes percebem, pois na lógica da *mixagem* na qual os DJs são mestres, o “novo” é uma releitura do antigo. O “novo”, portanto, de “novo”, não tem nada:

Cara, de ‘novo’, na verdade, não tem nada, o nome ‘novo’, na minha visão, vem de misturar o antigo na batida atual, a única coisa que é novo é a batida né, o andamento, mas a musicalidade ... porque música é muito complexo cara, tipo, os caras que são bons, têm talento, chega uma hora que eles falam: ‘já fiz tudo cara’, aí o que você começa a usar? influência, coisa que você ouvia, e na maioria das vezes a galera pega o antigo, que nem hoje em dia, na música que eu toco, eu toco uma linha de *drum & bass cool*, calma, com muita influência de reggae, mas pô, o reggae já está lá atrás, hoje em dia é forte, mas é uma parada que é de antes, então eu acredito que é a nova idéia, não a nova música, deu pra sacar?

Para Negrulho, os DJs “bons”, que “têm talento”, conseguem perceber a “complexidade da música”, as conexões históricas que definem os estilos musicais atuais. A partir desta percepção passam a usar o “antigo” junto com o “novo” em sua música, fazendo novas combinações. A música portanto seria a mesma, a novidade seriam as diferentes formas de combiná-las.

Para produzir o “novo”, no entanto, há um processo de mobilização coletiva dos DJs da periferia, não necessariamente intencional, que produz e ao mesmo tempo é produto da preocupação em “buscar o novo”. Este processo alimenta a autenticidade da periferia, como mostrei no Capítulo 2, funda a *cena* e o próprio papel social dos DJs. Para alcançar o “novo” o DJ precisa, no entanto, arriscar-se, rompendo com o *modus operandi* descrito no capítulo anterior, numa trajetória social individualizada em que muitos ficam pelo meio do caminho, sem alcançar o “novo” nem serem capazes de mostrá-lo ao seu público da periferia, de onde teriam saído em sua busca.

\*

As trajetórias apresentadas no capítulo anterior são de DJs que atuam na Zona Leste de São Paulo em *projetos*, formando a *cena de música eletrônica da periferia*, uma formação social cuja existência depende de seus protagonistas atuarem em redes estreitas de reciprocidade, compartilhando estratégias de ação que os diferencia significativamente da empregada por DJs que, mesmo sendo “da periferia”, romperam com o estilo de vida “duplo” - ser ao mesmo tempo trabalhador e DJ - que define os primeiros, na tentativa de atuarem profissionalmente e exclusivamente como DJs. É nas trajetórias dos últimos, principalmente na dos especializados em *drum & bass*, que me concentro neste capítulo, conforme justifico abaixo.

Na periferia, os DJs de *techno* e *drum & bass* estão juntos, muitas vezes tocam na mesma pista de dança, fazem parte dos mesmos *projetos*, assim como reúnem o público dos dois estilos. No entanto, quando começam a organizar festas sozinhos ou a atuar profissionalmente em festas comerciais na região central de São Paulo, resultado de suas trajetórias individuais, esta união se desfaz, assim como se desfazem as relações de reciprocidade mais imediatas entre eles, estabelecendo-se uma tensão entre o *modus operandi* dos DJs que atuam na periferia outros, baseados na lógica individualista-capitalista. Da mesma forma se dissolve o sentido “comunitário” da *cena* e as redes de relações que a formam se fragmentam em iniciativas individuais, que passam a mobilizar um público circulante, entre o qual é difícil perceber o mesmo sentimento de comunidade para além do compartilhamento daquele único momento. Entre estas dezenas de pessoas estranhas, nas festas que observei no centro pude apenas eventualmente encontrar algum conhecido ou reconhecer alguém que já tinha visto anteriormente.

Na impossibilidade de abordar simultaneamente as trajetórias divergentes seguidas pelos DJs de *drum & bass* e *techno* em direção ao mercado profissional do centro, concentro-me nas trajetórias dos primeiros, podendo assim explorar com mais profundidade os sentidos e tensões emergentes no processo de divulgação deste estilo musical - supostamente bastante diferentes dos experienciados nas trajetórias dos DJs de *techno*, conforme evocado de modo difuso nas narrativas dos DJs de *drum & bass* sobre suas próprias trajetórias. Neste capítulo, procuro desvendar um paradoxo próprio do campo, vivenciado pelos personagens deste estudo na forma de tensões e limitações enfrentadas em suas estratégias de inserção profissional: porque os dois DJs de maior destaque no Brasil - Marky e Patife - são justamente especializados em *drum & bass*, enquanto localmente o estilo é visto como de tão pouco prestígio e apelo mercadológico?

\*

Quando os DJs saem do âmbito da periferia, onde vivem em relação de igualdade com os organizadores das festas em que tocam – quando não são eles os próprios organizadores - e passam a atuar no mundo das casas noturnas e festas comerciais do centro de São Paulo, o protocolo existente entre eles e os organizadores de festas muda radicalmente. Se para os DJs da periferia, “ser DJ” é um momento de transformação, de incorporação de personagens centrais no mundo criado por eles mesmos nos interstícios das atividades profissionais que realizam como subordinados, os DJs que se tornam profissionais abdicam de sua existência intersticial. Para estes, “ser DJ” torna-se a principal fonte de renda, transformando-se em empregados autônomos do mercado do lazer noturno, quase sempre em condições muito menos seguras do que as que tinham anteriormente. O mundo da festa, neste momento, transforma-se em um mundo ambivalente: festa-trabalho.

É justamente a fronteira existente entre estes dois tipos de atuação que faz com que, por um lado, DJs profissionais que “voltam” para tocar nas festas da periferia “de graça” ou fazendo concessões, sejam admirados; e por outro, DJs amadores que queiram cobrar para tocar sejam vistos como mesquinhos, “pequenos”. Ou ainda, que DJs da periferia que ficaram “conhecidos” e não “voltam” para tocar na periferia sejam vistos com um olhar de traição pelos DJs e público da periferia. No entanto, são diversos os arranjos possíveis, e raros os DJs profissionais que conseguem manter uma autonomia financeira dedicando-se exclusivamente ao seu estilo musical. Na prática, estas duas lógicas de atuação, da periferia e do centro,

entram permanentemente em contato, produzindo reações de indignação por romperem com relações de reciprocidade estabelecidas, do tipo:

Às vezes é assim, você chama o DJ: ‘ah, vai rolar quanto? Vai ter dinheiro?’, cara, eu sou daquele tipo: pra mim não importa cara, é amor à música, é estar aqui ajudando os irmãos, todo mundo correndo por um bem comum, entendeu? se rolar dinheiro, se não rolar, pra mim tanto faz, eu tô feliz do mesmo jeito, fui lá, fiz meu trampo, a galera gostou, todo mundo se divertiu, pra mim tá ótimo, isso é um pagamento assim ó, não tem valor. (DJ Smurff, do *projeto Tendence*)

Hoje, em São Paulo, algumas festas estão assim: ‘pô, ou eu vou ganhar ou eu vou deixar de ganhar, se eu não tô ganhando, dane-se, vou parar de fazer festa’. É assim, agora outros caras que fazem por amor mesmo, são poucos, que ficam ali pondo a cara pra bater, pra chegar num cara aí, num dono de bar: ‘eu tenho som, eu toco música eletrônica e quero por meu som aqui no final de semana’, são poucos, são poucos pra falar assim: ‘eu vou lá, vou fazer e acabou’, não é estar querendo se engrandecer, mas batalhar que nem a gente batalha assim é difícil. ... é que nem eu tava falando, a gente sai com uma *bag* com os discos nas costas, arriscando ser roubado, e a gente não ganha um real. A gente não vai pelo dinheiro, a gente vai pelo amor, agora tem cara pra quem você fala: ‘vem tocar na minha festa!; - meu dinheiro tá separado?; - não; - então não dá pra mim ir, irmão; - beleza’, não é assim? é esses caras que fazem a cena ficar uma merda, como os outros dizem. (DJ Cangaíba, do *projeto Tendence*)

Aparece aí uma oposição muito comum entre os DJs que tocam na Zona Leste, entre “tocar por amor” e “tocar por dinheiro”. Henry Jay explica como acontece a reciprocidade entre DJs e *projetos* da Zona Leste que serve de base à defesa deste tipo de relação “autêntica” com a música e com as festas, baseada no “amor”.

É que nem assim, que na Zona Leste às vezes tem, a gente é do *E.vision*, aí tem o pessoal que é do *Tendence*, que é um outro *projeto* de DJs, aí o que a gente faz? a gente faz uma troca de trabalho, porque antes de um DJ ser conhecido, primeiro ele tem que divulgar o trabalho dele, antes de ele querer cobrar alguma coisa [para tocar] ele tem que, por exemplo, ter vários *flyers* com o nome dele, então a gente faz um intercâmbio, tipo, eu chamo você do seu *projeto* pra tocar na minha festa, e quando você fizer a sua você me chama pra tocar na sua, e assim vai.

Quando os DJs da periferia saem desta rede de reciprocidade, tentando se inserir no mercado profissional propriamente dito, esta rede de reciprocidade é quebrada e passam a estabelecer relações comerciais com donos de clubes ou casas noturnas em condição de significativa desigualdade. À desigualdade de poder mais elementar entre o dono do estabelecimento e o DJ de grupos populares, acrescenta-se a grande oferta de “força de trabalho”, a inexistência de uma organização profissional forte, a inexistência de uma regulamentação para a profissão de DJ, o tratamento comum da profissão como algo efêmero

e informal, e, conseqüentemente, a inaplicabilidade de qualquer lei trabalhista para mediar a relação entre DJ e contratante.

Em outra ponta do mercado profissional encontram-se os DJs “top”, cuja carreira é administrada por agências de DJs que atuam nacional e internacionalmente. As agências de DJs profissionais, que reúnem uma minoria de DJs “top” de São Paulo e do restante do país, por seu prestígio e poder como empresas, sustentados no poder que os seus DJs têm de transformar o investimento do dono de casa noturna em lucro ao mobilizarem um público garantido, conseguem inverter esta relação e impor exigências aos donos de casas noturnas. Todas as apresentações destes DJs são feitas por contrato, no que é evidente que quem dita as regras da relação é a agência de DJs. Em 2006, tive acesso ao contrato firmado por uma agência de DJs inglesa com outra situada em São Paulo, para que um DJ inglês mundialmente conhecido tocasse em uma casa noturna no estado de Santa Catarina. O e-mail contendo este contrato veio a público justamente em meio a uma troca de acusações entre diferentes agências por uma delas estar monopolizando DJs e impondo preços por concentrar grande número de DJs de destaque no mercado brasileiro. O valor da contratação deste DJ para sua vinda ao Brasil era de sete mil dólares americanos, sem estarem aí incluídos os custos com transporte aéreo, terrestre, hotel, refeições e outros gastos. No entanto, mesmo os DJs “top”, embora recebam tratamento de estrelas do show *business* e sejam consideravelmente bem remunerados, continuam à mercê de suas agências.

Mesmo que os DJs “top” brasileiros ganhem menos da metade do que ganha um DJ estrangeiro para tocar no Brasil, seu rendimento é incomparável ao de um DJ sem destaque publicitário que ganha trezentos reais para se apresentar em um clube pequeno em São Paulo, como relata Alex Araújo.<sup>56</sup> Numa das várias vezes que conversamos nas festas dos DJs Henry e Pedrita no Sítio Elo, ZL, onde Alex fora divulgar sua festa, contou-me de experiências que vivenciara ao ser contratado por donos de casas noturnas, às quais não aceitava mais se submeter. Ele já era DJ há dez anos, e além disso estava noivo, o que o obrigava a tratar sua profissão com mais comprometimento, tentando proteger-se contra possíveis calotes, muito comuns para os DJs que tratam sozinhos com as pessoas que os contratam.

Alex contou de uma ocasião em que foi contratado para tocar em um bar, tendo que em seguida recusar, porque o dono do local não pagou o adiantamento que cobrava. Tendo

---

<sup>56</sup> A remuneração, bem como o prestígio de um DJ “top”, é definida em grande parte por seu destaque publicitário. Revistas e websites brasileiros e internacionais, especializados em temas de interesse de DJs, como *MixMag*, *DJ Sound*, *The DJs List*, e muitos outros, publicam regularmente listas com uma hierarquia de prestígio dos DJs do momento. Estas listas servem como base para a definição e a negociação do valor dos cachês pagos aos DJs, ao mesmo tempo que servem para reafirmar ou subverter as hierarquias de poder no mercado internacional de DJs.



recebido apenas cem reais adiantados, devolveu o dinheiro, pois por cem reais, correndo o risco de tomar um calote, nem sairia de casa. Para se proteger, exigia que o contratante depositasse metade do dinheiro em sua conta bancária alguns dias antes e o restante lhe entregasse na hora da festa, antes de ele tocar. Caso contrário, iria embora. Também não aceitava mais ser contratado para tocar sem hora marcada, pois não estaria mais em condições de chegar à meia-noite em uma festa e esperar até as seis da manhã, ou a hora em que o organizador achasse que fosse bom ele tocar. Se tivesse que tocar às seis horas da manhã, sairia de casa às cinco, não precisando ficar a noite inteira na festa. Mesmo tendo também vivenciado muitos casos de pessoas que o convidaram para tocar de graça e não lhe ofereceram nada para beber nem comer, o que o deixou bastante decepcionado pela falta de consideração, fez questão de lembrar que emprega o bom senso: todas as situações deveriam ser consideradas caso a caso. No caso da festa ser de amigos seus, que estão começando, como é o caso dos DJs da Zona Leste, seus critérios seriam diferentes, pois não se trata de uma festa comercial em uma casa para pessoas de bom poder aquisitivo que gera lucro para os donos.

Para que um DJ chegue a ter sua carreira administrada por uma agência, ele precisa percorrer um longo e imprevisível trajeto, que, se para alguns chega a durar mais de uma década, para muitos outros não se concretiza. No Brasil, apenas algumas dezenas de DJs conseguem chegar a este ponto, enquanto todos os demais ficam à mercê do tipo de relação exposto acima por Alex Araújo. Seu universo de atuação não é mais o mesmo dos DJs da Zona Leste, embora ainda permaneça em contato esporádico com eles, e sim o mesmo dos DJs “top”, embora em circunstâncias muito diferentes. Está já nos “Jardins”, região central de São Paulo, associada pelos DJs da periferia ao público “boy”: jovens de camadas médias, habitantes de um mundo muito diferenciado da periferia.

### **Negrulho, o DJ hermeneuta**

Depois que Negrulho terminou sua performance no clube *Jambhala*, situado na região dos “Jardins”, ainda ficou um pouco na pista de dança, dançando, enquanto o DJ de *house* Alex Araújo tocava um repertório de música eletrônica “comercial” para as únicas seis pessoas presentes. Cumprimentei Negrulho e logo descemos para o primeiro andar do clube, onde ficavam o bar e algumas mesas para as pessoas sentarem, em um ambiente com quadros de pinturas estilizadas de músicos de jazz em paredes de cores diferentes. DJ Negrulho estava tocando como convidado de Alex na festa de nome *Frenez.e*, que realizava ali todos os

sábados. Conheci Negrulho através de Alex, que divulgava as suas festas na Zona Leste, pretendendo levar o público de lá para sua festa nos “Jardins” - estratégia que não parecia surtir efeito.

Quando cheguei no *Jambhala* já era quase meia-noite. Fiquei um pouco na calçada antes de entrar. O movimento de pessoas chegando era baixo. Na calçada, logo em frente à porta de entrada, havia um guarda-sol branco, grande, uma bancada, um letreiro luminoso anunciando “vallet park - R\$10” e um homem negro vestido formalmente, chamando atenção dos motoristas que passavam na rua com um bloquinho de papel branco na mão - uma alegoria muito comum em restaurantes e casas noturnas em São Paulo. Sinalizava a existência do serviço de estacionamento com manobrista, o que conferia uma aparência de prestígio ao local. O público que via chegando, no entanto, não fazia uso do serviço, não sendo possível afirmar se vinham de transporte público ou se eles mesmos estacionavam seus automóveis.

Instalado em uma casa de dois andares, o *Jambhala* situava-se em meio a outras cujas paredes da fachada eram contíguas, na Alameda Franca, uma travessa da Rua Augusta, a quatro quadras da Av. Paulista (ver Imagem 3, p. 30). Estando habituado às festas na periferia, achei o lugar de aspecto antipático, muito “quadrado”, formal e sério. Em frente a uma janela ficava a *hostess*, uma menina loira, que perguntava se o cliente tinha o nome na lista de convidados, anotava o seu nome na comanda e a entregava a ele. Ao seu lado, em frente à porta de entrada, ficavam dois seguranças vestidos de terno. As pessoas que chegavam vinham em grupos em média de quatro pessoas. Todos que chegavam tinham o nome na lista, o que significava que algum DJ, dono ou *promoter* da casa, convidou-os diretamente. Para quem enviasse o nome para o endereço eletrônico informado no *flyer* da festa era dado um desconto de sete reais no valor da entrada, que custava quinze. Alguns metros adiante, na mesma rua, um clube masculino gay, em uma casa com as mesmas características arquitetônicas, porém muito mais iluminada e decorada com luminárias extravagantes colocadas na calçada, compunha o cenário noturno urbano mais imediato, formado também por edifícios residenciais e estabelecimentos comerciais que a esta hora estavam fechados, em uma rua por onde passavam muitos automóveis e muito poucos pedestres.

A apresentação de Negrulho fazia parte de sua rotina de DJ profissional, iniciada quando decidiu abandonar seu emprego regular e se dedicar à sua vocação. “... eu acredito que é assim que os lances rodam cara”, diz ele, acreditando em sua decisão de romper com a rotina dupla que vivia como condição para o seu progresso profissional. Ele não acreditava

que o desempenho de papéis antagônicos (empregado e DJ), muito comum aos DJs que atuam na periferia, fosse produtivo, nem para o seu trabalho nem para a carreira de DJ. Continuava ele:

... tem vários caras bons, uma molecada legal que não tem oportunidade, os moleques compram muito disco, sacam muito de música, só que eles vivem uma rotina que eu também não acredito, tipo, o cara trampa na segunda, na sexta, e às vezes até no sábado, aí o final de semana que ele tem pra ficar com a família, com os filhos, às vezes alguns têm, né, se divertir, o cara tem que tocar, então, tipo, o cara vive um tormento, e eu já trabalhei registrado, eu tinha uma dificuldade, cara, eu chegava no meu gerente e falava: ‘meu, posso chegar mais tarde amanhã, que eu vou tocar hoje?’, aí eu atrapalhava a empresa em que eu trabalhava e às vezes chegava atrasado na minha apresentação, porque eu saía tarde do trampo, então eu não acredito nisso, apesar de que isso no Brasil é normal, às vezes você tem que fazer não só os dois, como três, quatro, cinco [empregos], pra você poder se manter, só que eu esqueci todas essas barreiras, eu falei: ‘meu, se o meu lance é música, eu não vou chegar aqui no serviço e ficar cantando, mostrando discman: ‘ó o disco que eu comprei, e tal’, tô tumultuando, e eu não tô trabalhando e não tô deixando as pessoas trabalharem, né cara, eu falei: ‘não, vou trabalhar até eu comprar meu equipamento, conseguir meu material sonoro’. Abandonei, dei uma de louco assim, até minha família se espantou, falou: ‘é isso que você quer?’, eu falei ‘pô, eu tenho certeza’, e graças a Deus, hoje em dia assim ainda não tive motivo pra me arrepender, falar: ‘pô, fui cair pra música, cara, preferia estar trabalhando, teria mais lucro lá do que aqui ...’, então esse lance dificulta muito de os caras novos estarem nas festas, ... como eu tô na balada praticamente a partir das quartas-feiras, vou nas festas dos amigos, aproveito, pego o e-mail da galera, entrego os meus *flyers*, faço um boca-a-boca, então você encontra muita gente, eu conheço quase todo mundo, os DJs, os músicos, conheço todo mundo, até eu vejo quem tá precisando duma força, o cara que já tá pronto, pra estar dividindo uma pista comigo.

Ser DJ e trabalhador eram papéis antagônicos, muito difíceis de conciliar para Negrulho, por isso resolveu seguir o que acreditava ser sua vocação, rompendo assim com a estabilidade financeira proporcionada por seu emprego de carteira assinada. A ruptura com a rotina de trabalho convencional o diferencia dos DJs que atuam na Zona Leste, indiretamente representados em sua narrativa quando ele descreve o “tormento” que vivia ao tentar combinar a rotina de DJ com a de trabalhador. Para estes, a atuação em *projetos* formados coletivamente acaba sendo a única saída para progredirem em suas carreiras, pois assim dividem as tarefas, os gastos e todos os capitais necessários para a realização de festas, mas por outro lado, também os lucros e resultados, o que os impede de sobreviver como DJs, pois o lucro que obtém das festas na periferia é limitado.

A apresentação de Negrulho no *Jambhala* aconteceu a convite de Alex Araújo como parte de uma relação de reciprocidade, assim como ocorreu sua participação como DJ

convidado na festa *Circuit of Love*, de Pedrita, no Capítulo 1. “Os melhores núcleos se preocupam com o meu trabalho”, explica ele, que prefere atuar sozinho,

falam: ‘pô, o Negrulho é um cara legal e tem umas idéias diferentes, é um cara flexível musicalmente’, aí sempre eu tô de convidado, num canto ou noutro, sempre, entendeu, mas eu não chego a me agregar, não por individualidade, é porque eu acredito num lance de ser assim ó: ao invés de eu fazer uma parada só contigo, eu prefiro te ajudar pra você fazer a sua sozinho, você pega uma galera lá, você me ajuda, aí eu faço sozinho aqui, aí vem você, sua galera, aí forma tipo um ciclo né, porque o mundo é redondo, né cara.

Negrulho entende que seu reconhecimento entre outros *projetos* ocorre a partir de seu carisma pessoal, mas, principalmente, de suas “idéias diferentes” e de sua “flexibilidade musical”, que, como veremos, são os elementos principais com que define sua personalidade de DJ. Ao invés de se juntar com outras pessoas, acredita que trabalhando sozinho e fazendo intercâmbio com outros DJs que também trabalham sozinhos, contribui muito mais do que trabalhando em grupo. Sua estratégia de atuação corresponde em grande medida à singularidade de sua personalidade, mesmo que recuse o termo “individualidade”, procurando equilibrar a dimensão individual de sua postura com a dimensão da reciprocidade nas relações de trabalho que mantém com outros DJs.

\*

Dentre os DJs com que tive contato, Negrulho é, sem dúvida, o que mais explora os limites identitários do que faz, seja da música que toca, das redes sociais de produção musical e cultural de que participa, ou mesmo os limites de sentido que atribui ao seu papel de DJ e à sua relação com a música. A trajetória de Negrulho, como ele mesmo a narra, é uma transformação heurística e espiritual, motivada por suas descobertas e experiências musicais e profissionais. Sua trajetória se desdobraria assim em um movimento retro-alimentado, em que, por um lado, exerce seu papel de DJ introduzindo um repertório crítico para a sensibilidade de seu público, produzindo assim transformações em sua percepção, esquemas interpretativos e categorias de entendimento; e por outro, aventura-se em outras cenas musicais e universos de produção cultural diferentes do que considera o seu mundo: a cena *drum & bass*, vivenciando ele mesmo a transformação de sua própria percepção, esquemas interpretativos e categorias de entendimento em universos em que ele é “público” ao invés de DJ.

Este movimento define sua trajetória de DJ, que realiza transformando a sensibilidade musical de seu público ao mesmo tempo que transforma a si mesmo ao incorporar coisas “novas” para continuar apresentando coisas “novas”. Este processo dialético teria contribuído para a compreensão desenvolvida por ele sobre a música e o seu papel de DJ. Teria ele começado a definir esta “espiral hermenêutica” - segundo a qual cada “volta” entre “experiência” e “expressão da experiência” transcende a sua antecessora (Turner 1982, 14) - desde muito cedo, e aperfeiçoado-a em diversos momentos de sua vida.<sup>57</sup>

Seu contato com o mundo dos DJs teria começado em seu meio familiar desde a adolescência, quando suas irmãs o levavam para suas primeiras festas, onde teve sua curiosidade despertada e começou a aprender sobre as músicas e os artistas que ouvia e dançava:

Eu estudei na prática ... cresci numa casa assim: eu, o meu pai e quatro mulheres, e uma dessas mulheres minha mãe. Minhas irmãs iam nas festas de escola, formatura, e naquela época rolava muito o lance de *acid house*, que hoje em dia o pessoal chama de *flash house*, e tinha sessão de *black music* né, rap, e elas pensaram assim: ‘pô, o moleque adora música e não pode entrar porque nem identidade tem’, então me levavam, até um certo horário, numa matinezinha, e eu ficava lá só sacando, vendo a galera dançando uns passinhos, via os DJs ... era moleque, era bobão, tímido, tipo, não tinha esse lance de bebida, chegar numa gata ali e aqui, então ia pra absorver música. Então, devido a isso eu senti uma necessidade, eu falei: ‘pô, velho, eu não posso ficar só ouvindo música, eu tenho que saber quem fez, como foi feito, se teve alguma participação’. Tem música que é fora do normal cara, tipo, eu escuto algumas coisas, coloco a mão na cabeça, e fico pasmo: ‘pô velho, esse cara é louco, ó o que que o cara fez, mas como?!, com que recurso? com que idéia? que momento da vida dele que ele tava vivendo pra fazer uma coisa maravilhosa dessas?’, aí cara, é só pesquisando, é lendo, é assistindo, pra você entender a viagem do cara, senão você não saca, e eu sempre fui um cara curioso, e através disso eu aprendi, aprendi na prática, mais do que na pesquisa, o lance de você ver, sacar. Você chega a um certo nível que você escuta ou vê alguma coisa, assiste, você já tem toda a visão da produção, ou dos bastidores, você já sabe tudo que rolou ... e é um estágio legal, você começa a formar opinião daquilo que você tá ouvindo.

Negrulho sentiu que sua relação com a música teria que ir além da vivência da festa, precisava dar sentido ao que escutava, precisava descobrir o que fazia algumas músicas terem algo de extraordinário. A partir da pesquisa, mas principalmente do aprendizado “prático” nas próprias festas, teria chegado a um grau de compreensão considerável, que lhe daria a

<sup>57</sup> Victor Turner formula o conceito de “espiral hermenêutica” baseando-se no conceito clássico de “círculo hermenêutico” formulado pelo pensador alemão Wilhelm Dilthey a partir da preocupação de como se apreender a “realidade”, própria da filosofia do conhecimento. Numa forma bastante simplificada, o “círculo hermenêutico” define-se pela idéia de que “a experiência estrutura as expressões e as expressões estruturam as experiências.” (Bruner 1986, 6). A formulação de Turner parece dar ao “círculo hermenêutico” a dinâmica que lhe falta para a apreensão da “realidade social”.

possibilidade de intervir criticamente sobre o que escutava, um capital adquirido através da experiência musical e das informações que buscava sobre a música.

Além de suas irmãs, a coleção de discos de seu pai o teria influenciado a ter um “amor pela coisa”, coleção formada pelo repertório de música negra brasileira e internacional. Por acaso, o momento que assumiu pela primeira vez o papel de DJ foi numa casa noturna cujos donos eram da antiga *Chic Show*,<sup>58</sup> equipe de grande destaque na introdução do repertório de música negra norte-americana em São Paulo no movimento dos bailes *black*.

Meu pai colecionava vários discos e eu escutava aquelas coisas, Jackson Five, Jorge Ben e fui aprendendo, eu já fui tendo amor pela coisa né, aí rolou uma oportunidade na casa noturna em que eu trabalhava. Num dia faltou um DJ, tipo, eu sabia operar o maquinário, mas não sabia tocar, aí toquei quinze minutos, aí tô DJ até hoje. ... era uma na Zona Leste chamada *Danny's*, que é de uma equipe da *Chic Show*, que os caras eram os formadores de opinião na época [do início dos anos 1970 ao final do 1980], os caras trouxeram várias bandas de New York, uma galera de *raggamuffin*, que hoje em dia mora na colônia londrina, tipo, são os caras conceito da época, e eu tive oportunidade de já entrar assim de balão, numa parada grande.

Negrulho teria iniciado como DJ numa casa noturna cujos donos introduziram em São Paulo o próprio repertório apreciado por seu pai, por suas irmãs e com o qual fora socializado quando adolescente.<sup>59</sup> O papel que viria a desempenhar como DJ no futuro seria muito semelhante, introduzindo um repertório musical mais “atual”, mas igualmente crítico para a sensibilidade dominante, que também servisse para formar a “opinião” de seu público; assim como os bailes que freqüentava foram importantes para a formação de sua “opinião” sobre o que escutava. Foi assim desde que teve sua primeira oportunidade como DJ profissional, conta ele:

eu tinha umas idéias, uns projetos de música *lounge*, aí eu recebi alguns convites pra fazer *lounge* pra alguns DJs de *house* de umas casas legais, de conceito, que acreditaram no meu trabalho, e no meio das bossa nova eletrônica, *nu jazz*, eu ia

<sup>58</sup> Hermano Vianna lembra do comentário de Peter Fry em seu livro *Para inglês ver* sobre os bailes organizados pela equipe *Chic Show* de São Paulo, de que este seria o “movimento da maior importância no processo de formação da identidade negra no Brasil” (Fry citado em Vianna 1988, 29).

<sup>59</sup> A iniciação de Negrulho neste meio pode ser tomada como uma metáfora para a compreensão da história da transição cultural e identitária do movimento dos bailes *black* em São Paulo - que teriam durado do início dos anos 1970 até o final da década de 1980 - para as atuais cenas de música internacional de que participam as novas gerações de grupos populares. O movimento cultural dos bailes *black* era protagonizado por equipes de som como a *Chic Show*, que introduzia um repertório de música negra norte-americana, como *soul*, *funk*, *rap*, *rhythm & blues*, em São Paulo através de festas itinerantes. A contigüidade destas cenas pode ser observada não só na estética musical, mas também nas redes de relações pessoais, que expressam a dimensão geracional existente entre elas e os bailes *black*. Esta relação poderia ser objeto de uma nova pesquisa, que partiria de evidências esparsas como os fatos de Negrulho ter tido seu primeiro contato com os equipamentos de DJ em uma casa noturna de propriedade de antigos membros da equipe *Chic Show*. E também o fato de uma irmã mais velha de Márcio Duarte, dono da *Stuff Records*, ter sido casada com um DJ que tocava nos bailes *black*.

inserindo umas faixas de *drum & bass*, e meio que criou um circuito. Então a galera que ia em certos ambientes que eu trabalhava, que eu discotecava, eles tinham a visão: ‘ah, *drum & bass* é muito pesado cara, é uma música muito agressiva’. Através de mim, naquele *projeto*, eles falaram: ‘pô, mas não é tão mal cara, é questão de parar e ouvir’. Então eu tive oportunidade de tocar *drum & bass* pra uma galera que não tinha acesso, e através disso eu recebi vários convites pra tocar em eventos de moda, em outros *lounges*, fazer algumas trilhas [sonoras] referentes à moda, e teve vários DJs de *drum & bass* que apreciaram o trabalho: ‘pô, o cara tem uma proposta diferente, tem uma opinião, é batalhador’.

Graças ao seu trabalho de mediação, a partir de um repertório musical familiar, Negrulho conseguiu transformar a percepção de seu público acrescentando a este repertório faixas de *drum & bass*, sendo por isso reconhecido pelos próprios DJs de *drum & bass*. A marca de sua atuação como DJ passou a ser sua capacidade de mostrar coisas “novas” a partir de elementos familiares, reproduzida em outros domínios que faziam parte do cotidiano de Negrulho, como o skate - prática adotada em massa pelos jovens das periferias urbanas de São Paulo, uma das atividades nas quais se envolveu durante muitos anos.<sup>60</sup>

eu já fiz várias coisas cara, teve uma época que eu andava de skate e era DJ né, então os caras falavam: ‘pô, um DJ skatista, você tem que fazer a discotecagem aqui pra gente, né velho; - pô, mas o meu som é alguns anos luz, né cara’ [respondia ele], aí eu comecei a inserir na pista de skate uns hip hop alternativos, *hardcore*, coisa que eu ouvia em casa, aí eu pegava várias coisas que eu tinha na época de hip hop, *jungle*, e tocava pra galera, aí sempre tinha um momento que eu falava um pouquinho, aí eu explicava pra galera. Tipo, era um ciclo, parecia que era uma música que era distante do universo deles, mas na verdade era a mesma coisa, era igual, quando eu encontrei essa linha de hoje em dia que eu toco de *drum & bass*, aí parei e pensei comigo: ‘meu, é tudo a mesma coisa’.

Negrulho, um DJ que também andava de skate, quando teve oportunidade de tocar para seus colegas skatistas, ficou com receio de que sua música lhes causasse estranhamento, por isso procurava inserir coisas “estranhas” junto com outras já familiares, dando

---

<sup>60</sup> A prática do *skateboarding* poderia ser incluída como um dos meios de expressão críticos mais significativos para as novas gerações de grupos populares de São Paulo, faz parte de um rol de outras, entre as quais se inclui a grafiteagem, o hip hop, o punk rock e as estéticas e práticas associadas a eles (ver Caiafa 1985). Em uma das vezes que fui a Mauá, cidade do ABC paulista, na tentativa de entrevistar o DJ Marciel, por acaso pude observar um campeonato de skate promovido pela prefeitura de Mauá em seu estacionamento, no centro da cidade. Garrafa, Bruno e Táta foram me esperar na estação de trem, e como Marciel não aparecia fomos para o campeonato de skate, o evento de maior importância naquela tarde de sábado para a maioria dos jovens da cidade. Lá, em torno de uma arena com obstáculos para os competidores, vindos de várias cidades próximas, inclusive do Rio de Janeiro, havia uma arquibancada que reunida milhares de garotas e garotos, dos doze aos vinte e cinco anos. No restante do estacionamento, centenas de outros andavam de skate e bicicleta ao som de grupos de hip hop e punk rock que se apresentavam em um palco montado próximo à arena. A presença de jovens brancos era mínima, e a maioria dos presentes vestia-se de modo semelhante, no estilo *street*, com bonés, camisetas e bermudas bastante folgadas.

explicações que lhes forneciam um sentido narrativo para o “distante”, que na verdade não era.

As coisas “distantes”, “estranhas”, “novas”, etc, que Negrulho mostrava ao seu público, porém, tinham que vir de algum lugar, e a sua busca fazia parte de um processo tão importante quanto o de mostrá-las ao público - conforme o papel que atribuía a si mesmo como DJ, DJ hermeneuta. A experiência do “diferente” em outras cenas musicais e universos de produção cultural era portanto fundamental. Foi isso que fez quando começou a operar os toca-discos acompanhando bandas de música popular, o que motivou-lhe a estudar “música”, aprender “harmonia” e “notas”, para que se entrosasse melhor com os outros músicos, que tocavam instrumentos como bateria, baixo e guitarra. Pensou nos vários instrumentos que poderia estudar, entre eles o violão, que seria “muito difícil, porque tinha muita corda”, e acabou optando pela percussão, que estudou por alguns meses, logo desistindo depois de ter visto que “não tinha vocação”. A busca de conhecimentos em um meio de produção musical diferente do seu aconteceu também quando estava tendo problemas para produzir música *drum & bass* no computador: “quando eu estava sentando na frente das máquinas eu montava umas paradas e nunca terminava, aí eu caí num conceito que tava faltando musicalidade”, conta ele. Os problemas foram resolvidos quando “rolou uma oportunidade de estudar no coral da Universidade USP, de São Paulo, que era um curso, tipo, de voz e piano, aí fui pra lá, estudei um ano e meio”. Esta experiência “abriu[-lhe] a mente total”, permitindo que superasse suas limitações através de um tipo de prática e conhecimentos de natureza diferente dos que utilizava para tocar e compor *drum & bass*.

A participação em eventos musicais diversos servia também para que incorporasse elementos críticos ao seu personagem, que se transformava a cada nova experiência.

eu vou em diversos shows, diversas apresentações, vou ver vários DJs de outros estilos, aí eu volto pra casa já assim: ‘escutei umas paradas diferentes’, aí já ligo o computador, ligo os toca-discos, e fico ali pensando e refletindo, fazendo um som, aí já acordo num outro dia outro Carlos, outro Negrulho, já com coisa diferente, aí chega o sábado, vou tocar na minha balada, a galera: ‘pô Negrulho, você já mudou o som, toca aquela da semana passada!; - ali já rolou cara, a parada já cresceu’, então é uma bola de neve, eu vivo uma bola de neve, tipo, eu acredito num lance de você evoluir sempre, todos os dias.

Negrulho, buscando sempre universos diferenciados, mantém-se à frente de sua audiência em um processo de crescimento evolutivo que ele acredita vivenciar todos os dias. Cada apresentação que realiza é feita por um Negrulho diferente, que mudou



consideravelmente de uma semana pra outra. Cada nova experiência, como um desafio que se apresenta à sua capacidade de compreensão e comunicação musical, serve para que ele se transforme e assim evolua e estimule a evolução de seu público.

Porém, os elementos musicais que estão fora do seu alcance direto, Negrulho acessa através de outros DJs de modo mediado, com amigos que fazem parte de redes mais amplas inacessíveis a ele de outro modo. O DJ Carlos Soul Slinger é o seu “irmão espiritual”,

é um brasileiro que foi morar em Nova York, o cara já trabalhou com Lee Perry, que fazia mesa pro Bob Marley, fazia as versões *dub* pro Bob Marley, o cara conhece Afrika Bambaataa, Grand Master Flash, Magic Professor,<sup>61</sup> que são os caras de quem eu queria estar perto um instante assim, então ele cita [o nome] dos DJs de lá, cita alguns nomes dos caras daqui, e eu acredito que eu tô incluído dentro de alguns desses nomes, mas os caras falam: ‘pô, então leva isso pra ele que ele vai gostar. Ele [Carlos S. Slinger] é um dos residentes da minha noite, a *Dub Plate*, que é no *Sarajevo*, e agora ele tá fazendo um trabalho aqui em São Paulo, mas sempre quando ele vem de lá ele fala: ‘fulano mandou esse aqui pra você’, entendeu, dessa última vez que ele veio ele me trouxe quinze discos variados, várias linhas de *drum & bass*, algumas coisas de *jungle* ... trouxe algumas coisas de *dub*, trouxe um disco que eu queria muito ter, é um disco do Ismael Vibration, um dos nomes grandes do reggae ... ele me deu os discos e já colocou esse na frente, o olho encheu de lágrima, eu falei: ‘não acredito’, aí eu olhei no disco tinha até o preço, doze euros, tipo um LP cara, um plástico, não vale o plástico, mas a musicalidade é total, então eu não tenho dificuldade assim pra pegar o material.

Embora seja um DJ de prestígio e responsável por levar informação para os DJs e o público da Zona Leste, ele mesmo depende de outros para ter acesso a informações, freqüentando festas no centro de São Paulo e estabelecendo contato com personagens a quem os DJs da periferia não têm acesso. É assim, de modo mediado, e muitas vezes exclusivamente através da música, que conhece lugares e coisas fora de seu alcance imediato.

---

<sup>61</sup> Estes personagens fazem parte do imaginário da diáspora musical africana e da circulação de pessoas e músicas principalmente entre Kingston, Jamaica, e Nova Iorque, a partir do final da década de 1970. Bob Marley foi o primeiro artista de reggae jamaicano internacionalmente conhecido, tendo revelado midiaticamente em suas músicas uma imagem da Jamaica até então pouco divulgada: a das raízes da experiência negra jamaicana de escravidão e colonialismo (Hebdige 1987, 22). Bambaataa e Flash são internacionalmente creditados por terem sido pioneiros no desenvolvimento de técnicas de discotecagem nas performances públicas e bailes onde foi definida a identidade do gênero rap (também conhecido como “hip hop”, termo atribuído ao movimento cultural que inclui o rap, o *break dance*, e a arte grafite) no Bronx, bairro nova-iorquino onde foram socializados. Estas performances teriam sido inspiradas no modelo dos *sound systems*, transplantados para Nova Iorque por imigrantes jamaicanos. Desde os anos 1950, potentes sistemas de som eram montados em bairros pobres de Kingston para a execução de *rhythm & blues* norte-americano, uma prática continuada nas décadas seguintes, acompanhando as transformações na estética musical que deram origem, durante a década de 1960, inicialmente ao *ska*, e depois ao reggae (Idem, 64-75). Hebdige atribui a importância inicial dos *sound systems* na Jamaica ao fato de não existirem músicos com competência para executar o *rhythm & blues*, de grande apelo popular depois da Segunda Guerra.

eu não conheço as cenas assim de outros países, mas eu tenho uma certa visão pelos DJs que vêm de fora pra tocar nos eventos grandes que tem aqui no Brasil, sempre sai as divulgações com os *releases* dos artistas e tal, e através daqui você começa a entrar nos sites dos caras, das noites que eles tocam, aí dá pra você ter noção. ... pego umas coisas assim da França, tipo, há alguns anos atrás conheci uma amiga DJ, a Elisa, tipo, brasileira que tem um trabalho na França ... tem o Makoto que já veio pra cá, tem o Aki [ambos do Japão], nem todos assim a gente tem um contato verbal, mas através das músicas você vai assimilando.

São, portanto, diversos os meios de acesso às informações musicais que nutrem seu personagem DJ. Através das trocas pessoais e da internet, ele define referências cosmopolitas, produzindo o deslocamento de sua percepção em relação ao universo local pelo qual circula. Experiências em outros universos de produção cultural, que Negrulho veio a conhecer trabalhando como modelo e ator em um momento em que se viu em dificuldades financeiras devido à escassez do mercado para DJs de *drum & bass* em São Paulo, teriam contribuído da mesma forma com elementos e inspirações originais a serem apresentados em suas performances de DJ. Estas experiências, de modo geral, teriam lhe permitido estabelecer paralelos que o levaram a acreditar na importância do “diferente” no dia-a-dia das pessoas. “Eu só acredito no ‘novo’”, lembrava ele na introdução deste capítulo. O “novo”, no entanto, não tem nada de novo, mas é produzido na mistura do “antigo” com a “batida atual”.

\*

Diante da variedade de meios de expressão de si encontrados por Negrulho nos vários universos de produção cultural por ele experienciados, foi o *drum & bass* o estilo musical que escolheu, justamente porque, através dele, pôde unificar a variedade de influências que recebeu, sem deixar de lado suas “origens”.

Eu, particularmente, escolhi o *drum & bass* porque eu posso expressar melhor a minha origem. No *drum & bass* estão todas as minhas origens, tipo, tem pessoas que falam: ‘toda música é *black music*, toda música é negra’, tem um pouco de mentira nisso. Já toquei outros tipos de música na linha hip hop, na linha eletrônica, mas eu me identifiquei mesmo com o *drum & bass*, pois dentro do meu *set* de *drum & bass* eu tô tocando hip hop, reggae, *techno*, tudo ao mesmo tempo. Ao invés de eu fazer um *set* de hip hop, um *set* de *house*, de não sei o que, eu faço um *set* de *liquid funk*, lembra um *house*, tipo, lembra o jazz, aquela coisa nova-iorquina da *soulful music*, a música de espírito, pô, eu tocando uma parada mais afro já lembra o reggae, já lembra várias coisas, que na verdade essas coisas que eu tô citando é tudo dentro do *drum & bass*, é o mesmo *bit* transformado. Uns, mais espertos, já inserem as coisas novas que ainda estão pra surgir, e outros resgatam, então falei: ‘é aqui cara, é aqui’.

A linguagem musical do *drum & bass*, portanto, permite a Negrulho se transformar, “evoluindo”, expressando sua permanente trans-formação decorrente de novas combinações do novo e do antigo. Sem, no entanto, cortar suas raízes, fincadas em “São Miguel Paulista, o foco ali da Zona Leste, é extremo, e tem uma concentração muito grande de artistas de reggae, ... tipo, as criancinhas já crescem ouvindo muita coisa de reggae”, conta ele, evocando a influência da música jamaicana e da filosofia Rastafari subjacentes à música *drum & bass*. Além de ser uma forma de expressão e de transformação, o *drum & bass* é uma linguagem musical que lhe serviria como metáfora para explorar um campo semântico mais amplo:

Eu tenho vários exemplos de amigos meus, os caras tocam muito, têm um puta talento, mas tiveram oportunidade de tocar nuns eventos grandes e não seguraram a onda, porque o negócio não é fazer a mixagem perfeita ou a galera pular, na minha visão o negócio é mais embaixo, é uma parada de espírito, é você entrar na mente das pessoas com a música, a galera entrar na sua mente e curtir, todo mundo curtir e entender um momento só, ficar uma coisa única. ... então eu acho que a técnica não é associada com o lance do trabalho total.

Para Negrulho, o DJ não apenas executa discos ou *mixa* tecnicamente as músicas, ele precisa compreender as dimensões mais amplas, do “trabalho total”, implicadas no que ele faz, o que não está restrito ao momento de sua performance. Ser DJ, para ele, é portanto uma profissão espiritual, uma vocação superior, distante das necessidades mundanas, pois o DJ “passa” para o seu público o “som do universo”,

DJ é uma profissão, até na minha visão espiritual é uma religião, porque tem o trabalho escravo né, aquele que você trabalha pra sobreviver, e aquilo que você trabalha pra viver, tipo: ‘eu sou um advogado cara, eu preciso trabalhar as causas, eu sou médico, eu preciso dar continuidade nas vidas, tipo, curar enfermidades, eu sou músico, eu sou DJ, eu preciso passar o som do universo’, a música não é ritmo, ritmo é uma coisa, o som é o som do universo, o som do ônibus é uma música, um peido é uma música, tem nota velho, o vento assim, batendo na sua orelha, soando um som, é música, entendeu? então música eu acho que é associada ao universo, vida, paz, amor, alegria, tristeza, é bem mais então. Além do que a profissão é como uma religião, é uma coisa que eu acredito ainda mais pra mim, eu só toco o que eu gosto e o que eu acredito, já abri mão de várias festas: ‘pô, dá pra você tocar tal coisa? dá pra você tocar mais pesado ou mais leve?; - não’, não por marra, ou sei lá, você vai mentir pra quem? até quando a gente vai viver num mundo de mentira, fazer um som ali só pra ganhar moeda e enganar os outros? se for pra ganhar moeda, pega o ônibus lotado e vai trabalhar velho! ganhar dois, três, um salário mínimo por mês, entendeu? então eu acho que música ela se resume nisso, é uma coisa que você incorpora, acredita e passa pras pessoas na visão músico/DJ né, e pro cara que curte, o ouvinte, é aquilo que acrescenta alguma coisa, entendeu, porque a música emociona, tipo, através da música você recorda um momento, cria expectativa de você criar alguma coisa a nível de

trabalho, família, na verdade a música é tudo cara, aonde não tem um som, um barulho, um ruído?

Não havia, portanto, como desempenhar atividades desta magnitude desdobrando-se em outras atividades mundanas que garantissem apenas a subsistência de alguém com tais responsabilidades. Por isso, Negrulho abandonou seu trabalho com carteira assinada e se dispôs aos imprevistos de ser DJ, do que dizia não ter se arrependido.

\*

No sábado, dia seguinte ao que fui no *Jambhala* conversar com Negrulho, fui ao *Sarajevo*, a oito quadras de lá, onde Negrulho realizava sua própria festa, a *Dub Plate*, nos sábados do ano de 2005. Minha intenção inicial não era fazer pesquisa, mas sair para me divertir e descansar um pouco num lugar não tão difícil de chegar quanto as festas da Zona Leste. Seria uma boa chance de reencontrar Negrulho e conhecer sua festa, que realmente me interessara depois de tê-lo ouvido falar de sua música (ver localização na Imagem 3, p. 30).

O *Sarajevo* ficava do lado mais “underground” da Av. Paulista, mais próximo do centro antigo e popular de São Paulo, enquanto o *Jambhala* estava do lado mais “nobre”, nos “Jardins”. Ambos eram acessíveis ao mesmo tipo de público de camadas médias, embora no *Sarajevo* o público de sua festa se misturasse ao que ia para dançar samba-rock no segundo andar ou escutar música ao vivo de bandas alternativas no primeiro. No terceiro andar, ao lado da sala onde se realizava a festa de Negrulho havia um *lounge*, com estantes de livros, poltronas e sofás, onde as pessoas descansavam e conversavam ao som de um DJ tocando *lounge music* em baixo volume. “É uma casa super conceitual”, define ele, “o gerente é escritor, o dono é cineasta, então a visão que eles têm do trabalho deles eles tentam pôr no *casting* de músicos/DJs que participam da programação da casa durante a semana”. O “conceito” de casa revela algo do perfil de seus freqüentadores, sujeitos de classe média familiarizados com o mundo das “letras”, para quem as estantes com livros serviam como um símbolo de identificação, sendo a festa de *drum & bass* de Negrulho apenas uma opção entre outras, um tipo de música “diferente”, “étnica” e “atual”.

Para quem passava pela Rua Augusta, o *Sarajevo* podia passar quase despercebido, pois o ponto de maior destaque do prédio cinza-escuro de três andares, de arquitetura antiga, no qual estava instalado, era a porta de entrada que fazia frente para a calçada com uma placa sem muito destaque, inscrita “Sarajevo”. Desta porta, aberta em uma parede contígua às dos

prédios vizinhos, iniciava um corredor pouco iluminado do qual não se tinha qualquer visão do interior da casa através de uma cortina de tiras de plástico transparente colocada antes da recepção. Diferente do *Jambhala*, embora fosse uma casa noturna de caráter comercial, operando em uma região bastante visível de São Paulo, de acordo com os padrões legais de segurança e de atendimento das casas noturnas de camadas médias, o layout público do *Sarajevo* não oferecia nenhum símbolo que permitisse aos passantes saberem de que tipo de lugar se tratava, que público o frequentava, que tipo de música era tocada, etc. Deste modo, por fora, o *Sarajevo* ficava anônimo na paisagem urbana, enquanto por dentro estava lotado por um público de aproximadamente quinhentas pessoas que, embora nem todas se conhecessem diretamente, compartilhavam de um gosto musical pelo “diferente” em relação à música divulgada pela indústria musical no momento. “Lá a gente não explora o som das FMs, [nem] o som de vários DJs que estão tocando”, define Negrulho a identidade musical do *Sarajevo*, e por extensão do público que o frequenta. Sua festa, por ser a única de *drum & bass* no centro de São Paulo que tinha frequência semanal e conseguia atrair um público significativo – em torno de cento e cinquenta pessoas por noite -, era a mais lembrada no ano de 2005. As outras não conseguiam sobreviver mais do que algumas poucas edições, como era o caso da *Subgrave*.

\*

Saindo-se do *Sarajevo* e descendo a Rua Augusta por aproximadamente um quilômetro em direção ao centro antigo de São Paulo, chegava-se à festa *Subgrave*, organizada por Andy - DJ da geração que introduziu o *drum & bass* em São Paulo - num lugar chamado *Sala Especial*, na Álvaro de Carvalho, uma rua deserta e degradada, de pouca iluminação, que dava continuidade à Rua Augusta. Na primeira vez que fui lá, a *Subgrave*, iniciada em julho de 2005, já estava em sua terceira edição, uma das últimas edições neste local. Nas semanas seguintes fora transferida para o saguão do antigo Hotel Cambridge, a duzentos metros dali, na Av. Nove de Julho, ainda na região do Anhangabaú, tendo uma frequência irregular até o mês de dezembro.

Foi fácil encontrá-la, pois o acúmulo de pessoas na porta de entrada fazia do local um ponto de destaque na rua escura e sem movimento. A fachada da festa contrastava mais ainda com o restante da paisagem. Mais ou menos cem pessoas esperavam em fila para entrar, sobre um tapete vermelho que cobria a calçada na frente do local e sob a luz de lâmpadas muito claras, que contra qualquer tentativa de anonimato fazia dali uma vitrine, expondo, porém,

apenas uns aos olhares dos outros, visto que não havia ninguém passando na rua para olhá-los. Esta região do centro antigo ficava, naquela hora, longe de qualquer trânsito de pessoas, de carro ou a pé. A fachada do local, pintada de roxo-azulado e as portas negras com grandes maçanetas douradas completavam a tentativa de “glamurização” do evento. Os que foram deixados esperando na fila eram os que tinham seu nome na lista de desconto, para pagar R\$5 a menos na entrada, que até a uma hora custava R\$10 para as mulheres e R\$15 para os homens. Os convidados dos DJs que iriam tocar e os que pagavam o ingresso inteiro entravam direto. O perfil do público era muito semelhante ao da festa de Negrulho e consideravelmente diferente do público que frequenta as festas da Zona Leste.

A *Subgrave*, no entanto, era uma festa exclusiva de *drum & bass*, reunindo um público que saiu de casa exclusivamente para escutar quatro DJs que se apresentariam na noite: Will, Alessandra Soares, a DJ de *drum & bass* mais conhecida em São Paulo, Andy, o dono da festa, e Cleber Port. Apenas um grupo de cinco meninas usava as roupas coloridas da loja *Guerra Mix*, amplamente usadas nas festas da Zona Leste; o restante usava roupas comuns no padrão das camadas médias urbanas paulistanas, como camiseta e calça jeans, ou roupas de grifes esportivas estrangeiras, como Adidas, Everlast e Puma - marcas que evocam uma moda globalizada e muito mais cara em relação a outras marcas menos conhecidas, evidenciando as preferências e o pertencimento de seus usuários a um mercado de consumo cosmopolita. De modo geral, porém, sua indumentária não evidenciava nenhum tipo específico de pertencimento, como é o caso da usada massivamente pelos *clubbers* da Zona Leste. Qualquer um que estivesse naquela fila poderia sair dali e ir para qualquer tipo de festa comercial de camadas médias urbanas de São Paulo sem parecer um desviante. A faixa etária do público era mais alta que a do público da Zona Leste, estimo que entre vinte e vinte e oito anos, e a proporção de público caucasiana também era bem maior do que a destas festas, embora não chegasse a interferir na composição multi-étnica do público.

Logo que cheguei, parei diante da fila, próximo de duas outras pessoas. De repente escutei: “Ivan!!”. Era Táta, de Mauá, amiga de Garrafa, que estava na fila com uma amiga que ainda não conhecia *drum & bass*. Táta, com vinte e dois anos, estava desempregada e recebendo seguro desemprego. Quando a conheci, alguns meses antes, ainda trabalhava como agente de saúde para o município de Mauá, uma das cidades mais pobres do ABC paulista. Era frequentadora assídua das festas de *drum & bass* da região central de São Paulo, onde a encontrei outras vezes: da festa do DJ Marky no *Lov.e* antes que acabasse; das *The Bass* e *Start*, do DJ Marnel, no *Susi in Transe*; e da *Subgrave* do DJ Andy. Embora conhecesse muitas pessoas de Mauá que iam nas festas da Zona Leste, ela não ia, preferia as do centro.

Na maioria das vezes ia sozinha, porque quase todas as amigas que a acompanhavam antigamente já estavam casadas e não freqüentavam mais festas. Seu irmão Bruno, que era DJ de *drum & bass*, através de quem a conheci, algumas vezes ia com ela, mas na época estava desempregado e sem dinheiro. Eu não tinha meu nome na lista, mas fiquei na fila conversando com elas até uma hora da manhã, quando entramos, depois de conseguirem resolver o problema de abastecimento de energia elétrica com um caminhão-gerador, um dos motivos pelos quais a festa demorava para começar.

Já dentro da festa encontrei Negrulho e o cumprimentei. Táta também o conhecia, da época que ambos freqüentavam a *Overnight*, no bairro da Móoca, ZL, onde Andy consagrou-se como DJ. Táta conheceu muitas pessoas nesta época, contava ela, mas sentia-se envergonhada ao reencontrá-las por lembrar das brigas e assaltos protagonizados por garotos de Mauá, que vinham a aumentar o estigma dos que lá moravam. Para fugir deste estigma, chegou muitas vezes a dizer que era de Santo André, cidade próxima, com melhor nível de vida e imagem pública. A *Overnight* encerrara suas atividades em 2004, mas os eventos a ela associados ainda marcavam a identidade de seus freqüentadores, assim como a de seus DJs, como Andy, que de ídolo do público da periferia, passou, no ano seguinte, a promover festas no centro de cidade, mobilizando apenas uma pequena parte de seus antigos admiradores.

O local da *Subgrave* era um único ambiente, pequeno, para no máximo duzentas pessoas, em formato de “L”. A cabine do DJ ficava encostada na parede, no encontro dos dois corredores, ficando visível de qualquer ponto. Do lado oposto ficava o bar. Não havia uma separação entre espaço do bar e pista de dança. Todo o espaço restante além das cadeiras altas em torno do bar e das mesas ao longo das paredes que o faziam frente, era usado para dançar. Minha impressão era de que a festa estava obtendo sucesso, mas Táta me informou que o público, na terceira edição, já estava bem menor do que na primeira. Enquanto isso, DJ Andy tocava, acompanhado por dois MCs, Lucky e Size, que nos *breaks* das músicas faziam alguns anúncios no microfone, apresentando os DJs para o público, que de modo geral já os conhecia - se não era formado por seus amigos pessoais -, e fazendo propaganda do site [www.drumbass.com.br](http://www.drumbass.com.br), que estava apoiando a festa. Durante as músicas eles faziam algumas rimas decoradas em inglês e usavam algumas expressões destinadas a empolgar o público, também em inglês, apropriadas dos MCs de *drum & bass* londrinos que admiravam. Suas intervenções vocais acabavam limitadas pela falta de intimidade com a língua, usando-a assim de modo mais ritual que propriamente comunicativo, pois além da grande maioria do público não dominar o inglês não era possível entender com clareza as palavras proferidas por eles. Alguns DJs, no entanto, apoiavam-lhes a decorar as rimas em inglês, achando que o português

não combinava muito bem com o *drum & bass*. Apenas os anúncios eram feitos em português. Depois de Andy, foi Cleber Port, dono do site [drumbass.com.br](http://drumbass.com.br) que estava apoiando a festa, quem assumiu os toca-discos.



Imagem 16. Festa *Subgrave* na sala *Especial*.



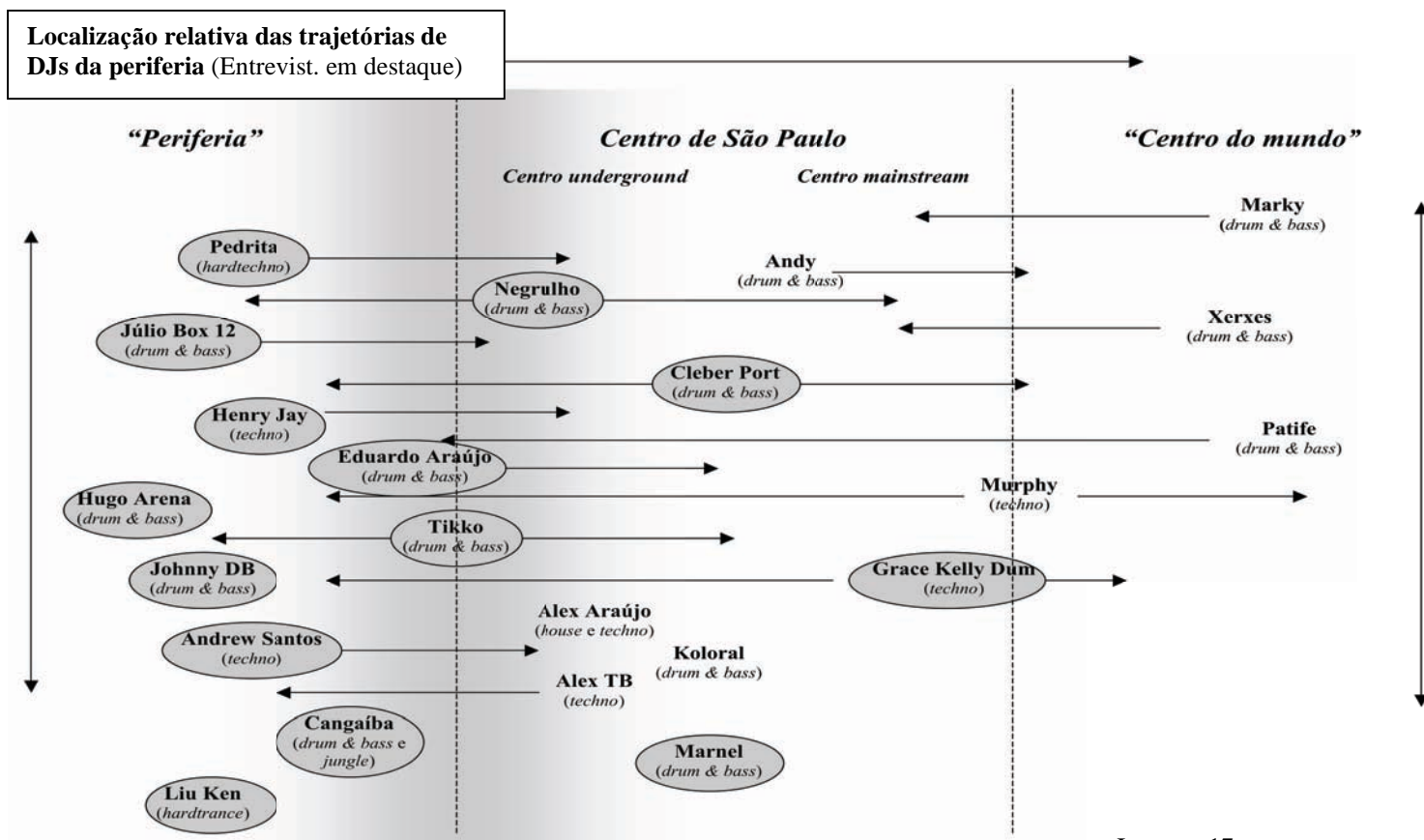


Imagem 17

### Cleber Port: vivendo *de* e *para* ser DJ

Cleber era um DJ profissional, mas estava ali tocando sem se preocupar se ia ganhar cachê ou não. Tocava *drum & bass* porque gostava, não dependia dele para sobreviver, pois desenvolvera uma carreira como DJ conhecedor de um amplo repertório musical, apto a discotecar em festas comerciais para os mais variados tipos de público e disto vinha sobrevivendo já há muitos anos, tendo chegado, com trinta anos, a uma posição bastante sólida no mercado de trabalho. No entanto, na cena *drum & bass*, mesmo sendo da geração de Andy e Marky, de quem era amigo pessoal, era um *lowprofile*, auto-definia-se. Márcio Duarte me deu o seu telefone. Liguei para ele e combinamos uma entrevista mesmo sem eu ter antes

falado com ele pessoalmente. Preferiu ir até meu alojamento em Pinheiros, onde chegou com um amigo em seu próprio automóvel, um carro médio, modelo novo.

\*

A percepção dos DJs em relação à existência de uma cena *drum & bass* no “Brasil” depende de onde e de como atuam. De acordo com seu próprio conceito de cena, Cleber Port acredita não existir uma cena *drum & bass* no Brasil, enquanto os DJs que atuam na Zona Leste - como mostrei no capítulo anterior -, não levantam esta questão, tomando a cena como dada - universo ao qual tenho me referido como *cena*. Os DJs da periferia ainda evocam um sentido comunitário para definir sua atuação neste “todo” do qual se vêem como uma parte constituinte e para o qual precisam contribuir. Os DJs profissionais tendem, por outro lado, a enfatizar sua individualidade, reconhecendo que atuam profissionalmente em um universo diferente do da Zona Leste, embora muitas vezes morem lá e sintam-se identificados em graus variados com a periferia.

“No Brasil, você tem o [ponto de vista] realista e tem o mentira né”, afirma Cleber, “dizem que a cena do Brasil é a segunda maior depois de Londres, mas a gente não tem cena no Brasil!”. Para ele, o que haveria no Brasil é o “culto ao DJ, não o culto à música”, cuja melhor expressão seria o DJ Marky, o único que teria conseguido promover uma festa permanente em São Paulo - que passou a servir de modelo para as outras. Além disto, não haveria mercado musical de *drum & bass* no Brasil: “apesar de ter vários produtores nacionais, o que eles prezam? eles querem vender a música para selos ingleses, americanos e tal”, ressalta, lembrando que há apenas dois selos no Brasil,<sup>62</sup> um número insignificante comparando-se às dezenas de selos sediados apenas em Londres.

Para Cleber, uma cena musical existe quando

você tem o público que vai na festa e paga pra entrar, isso vai pagar o cachê do DJ, que vai comprar mais discos, que vai trazer mais música, né, e isso faz um giro, você tem mais DJs, mais pessoas, mais não sei o que, então o que tem no Brasil hoje? festas vazias, essa é a realidade, você foi lá no *Ensaio* [*Art Bar*, na Zona Leste, onde o projeto *Tendence* realiza suas festas], você viu, você viu uma festa que custa R\$4, no máximo R\$15 pra entrar, né, que acontece uma vez por mês, ou a cada dois meses, eu acho que você foi em festas né, você não foi em nada fixo, você deve ter ido numa ou duas festas, tipo a festa do Andy...

---

<sup>62</sup> Um deles é o dos DJs Marky e Xerxes, “que é brasileiro mas não é, só sai disco na Inglaterra, você tem o disco na banca brasileira como disco importado”, lembra Cleber, e outro menor, o URBR (Underground Brazilian Records), que lançava vinis de doze polegadas e CDs *mixados* com produções de DJs brasileiros, mas que em 2005 estava ainda começando seus trabalhos.

“Cena”, para ele, seria um mercado musical que empregaria DJs, produtores de discos e uma série de pessoas que trabalham fornecendo serviços e produtos para este mercado. Em 2005, a única festa que se adequaria ao conceito de cena de Cleber seria a de Negrulho, no *Sarajevo*, que no entanto, sozinha, não constituiria uma cena. “No *Sarajevo*, aquela portinha ...”, teria sido para ele

a festa mais consolidada do ano de 2005, a do Negrulho, foi a que durou mais tempo, porque ela tinha uma proposta conceitual, a mesma proposta da *Subgrave*. A *Subgrave*, em seis meses de existência, mudou de lugar três vezes, parou dois meses de funcionar, então não tem como você falar que isso é uma cena, você tem adeptos, né, você tem pessoas que gostam da música, mas hoje, o que é considerado como cena, o que é considerado como adepto, não paga uma festa, o cara que faz uma festa para esse público não tem lucro, ou seja, ele acaba não pagando nem as contas dele, que é o caso do Andy, o Andy se ferra lá fazendo a festa dele, vai cem pessoas, cento e trinta ...

Reconhece Cleber, as festas de *drum & bass* realizadas no centro, de modo geral, não estavam dando certo, pois não conseguiam obter retorno financeiro suficiente para sua manutenção, o que representa um problema inclusive para a manutenção financeira dos seus realizadores. O principal problema era atrair público em número suficiente e com disponibilidade de pagar um ingresso que custava entre R\$10 e R\$20, o que proporcionaria ao DJ um retorno suficiente para sua manutenção pessoal, profissional, e para ser reinvestido na festa. Para ele, DJs de outros estilos, sim, fariam parte de uma cena, como

a cena de *black music* é uma cena, você tem três festas por dia, todas lotadas, com um giro de DJs enorme, cena de *techno*, você tem várias festas rolando todo mês, *rave* aqui, *rave* ali, a *Circuito*, que é uma puta festa consolidada, a *SP Groove*, que também é *techno*, isso é uma cena, você tem os clubes, DJs que tocam sexta não sei aonde, quinta não sei aonde, quarta não sei aonde, tem um público fiel, que sabe que tá indo assistir o DJ tal, que vai tocar de tal a tal hora, não sei o que, tal, isso é uma cena.

Os DJs profissionais de *drum & bass* atuando na região central de São Paulo não estariam tendo a mesma sorte dos DJs destes outros estilos musicais. Com exceção da festa de Negrulho, que estaria obtendo sucesso mais por mérito pessoal do que pela existência de um mercado para a música *drum & bass*, a situação para os DJs que dedicavam-se profissionalmente a este estilo era de crise generalizada - como mostrei na Capítulo 1. As festas promovidas para o público de camadas médias na região de São Paulo estavam sendo frustradas, conforme o diagnóstico de Cleber, porque

*drum & bass*, hoje, é periferia. Os reais amantes de *drum & bass* hoje estão na periferia. O mainstream, que é a cena em que o Marky figura, é uma coisa que vai mas não vai. Tipo, ele tá na mídia, saiu na *Folha [de São Paulo]*, não sei o que, lota, vai todo mundo lá, bebe, não sei o que, é um público que nunca ouviu as músicas que tão tocando, isso também não tem problema, mas é uma coisa que você não pode considerar cena ainda, porque não tá consolidada, você não tem a fidelidade que tem a cena inglesa, por exemplo, os caras não vão numa festa porque ele viu o DJ na revista, entendeu, ele vai lá porque ele gosta do som, porque gosta do DJ.

Esta seria, para Cleber, uma particularidade do público de camadas médias brasileiro, que não se interessa ou tem conhecimento do repertório que o DJ toca, é um público “infel” e orientado pelo que é antes legitimado pelos jornalistas locais. O público “autêntico” de *drum & bass* de São Paulo, por sua vez, estaria na periferia.

\*

“Eu comecei a tocar há muito tempo”, começa Cleber sua estória, atribuindo o início de sua carreira de DJ às primeiras festas que promoveu em sua vizinhança há vinte anos. Foi por volta de 1988, 1989, quando tinha entre doze e treze anos e fazia “bailinhos” de aniversário nas garagens das casas de seus amigos, perto de onde morava, no Tatuapé, ZL, que montou sua equipe de som. Seu equipamento era composto por um aparelho três-em-um conectado a quatro caixas de som e um sistema de iluminação elaborado por eles mesmos com lâmpadas coloridas fixadas em um pedaço de madeira, que piscavam aleatoriamente; ao qual se somava uma lâmpada estroboscópica que haviam comprado pronta. O nome da equipe era *Blackout*, e seu slogan: “som, iluminação e bom divertimento”. Além dele, participavam um amigo e um primo, este responsável pelas músicas lentas. O público de suas festas era formado pelos amigos, colegas de escola e vizinhos de bairro. “Hoje eu passo por ruas onde eu já fiz baile nas casas uma do lado da outra, tudo de meus amigos de infância”, lembra ele.

Ainda na época que fazia os bailes, Cleber começou a realizar um itinerário nos finais de semana entre diversas casas noturnas da Zona Leste, começando pela *Contramão*, uma boate maior, perto de sua casa, onde tocavam DJs já conhecidos em São Paulo. Depois de conhecer a *Contramão*, interessou-se em conhecer a *Sound Factory*, no bairro da Penha, ZL, onde foi algumas vezes em 1990; junto com a *Toco* e a *Overnight*, uma das maiores e mais famosas casas da Zona Leste. Foi lá que o DJ Marky teria começado a introduzir o estilo de música que veio a transformar a sua própria trajetória de vida e a de centenas de outros

garotos da periferia - processo que Cleber acompanhou de perto; transformando também a cena musical da Zona Leste. “A estória começa no seguinte”, conta ele,

na *Sound Factory*, com o Julião tocando *jungle* e o Marky tocando *techno*. O Julião foi o primeiro cara que trouxe a batida quebrada pra cá, que era o *hardcore*, ... o Julião foi o primeiro cara a ter um CD *mixado*. Aí o Marky era o residente junto, aí ele resolveu seguir a linha, e o Julião resolveu seguir a linha *techno*, o Marky foi o primeiro cara que decidiu: ‘eu vou tocar só isso aqui’, mas quem trouxe foi o Julião, então você tem isso na periferia, na *Sound Factory*, isso em 92 pra 93, aí a *Sound Factory* era um núcleo muito underground, já dava um público GLS na Zona Leste, que era praticamente impossível, era coisa que acontecia mais pra cá [para centro], aqui no mainstream, era [clube] *Latino*, depois [virou] *Rose Bom Bom*, depois teve a noite do Marquinhos MS no [clube] *Allure*, que era considerado foda assim, porque ele tocava muita coisa diferente, então a gente vinha da Zona Leste pra ver ele tocar aqui, pra esses lado aqui. Eu era bem novo até.

O tipo de repertório musical introduzido por Marky e Julião na *Sound Factory*, responsável pela definição de uma “atmosfera cosmopolita” para estas festas, teria começado a atrair o público GLS da própria Zona Leste, que antes freqüentava outros lugares da região central de São Paulo onde os DJs costumavam executar um repertório antitético ao gosto de massa, formado por tendências musicais dançantes de vanguarda, recém lançadas na Europa e nos Estados Unidos.

Dois anos depois de ter conhecido a *Contramão*, já com entre quinze e dezesseis anos, Cleber voltou: “virei freqüentador da *Contramão*, todos os domingos, me achei né, falei: ‘bom, é aqui, esse é o lugar’”, e lá continuou indo até a casa fechar, em fevereiro de 1992. Foi aí então que “migrou” para a *Overnight*, que freqüentou durante apenas um mês, porque “era diferente, era Móoca, era outro bairro”, obviamente freqüentado por um público diferente, principalmente do ABC paulista, como informara-me Táta, acima. Descontente com a *Overnight*, entre 1993 e 1994 foi algumas vezes para a *Toco*, no bairro da Penha, vizinho ao seu, até que em 1994 foi aberta a primeira casa noturna no seu bairro, a *Alien*, da qual passou a ser freqüentador, todos o domingos. O principal DJ da *Alien* fora um de seus amigos de bairro, que no ano anterior o apresentara para o DJ Marky, na época um DJ emergente no mundo das casas noturnas da Zona Leste. Em 1995, já com dezenove anos, tendo já começado a trabalhar em uma empresa de sonorização e desmembrado-se sua equipe de som, aconteceu o primeiro campeonato de DJs da *Alien*, do qual participou, tirando segundo lugar. O DJ ganhador tornou-se “residente” na casa por um mês e depois saiu, dando o lugar para Cleber, que ocupou a posição por um ano, sendo pela primeira vez em sua vida pago para tocar: “lá

que eu comecei a tocar de verdade, profissionalmente, ganhando pra isso, era diversão remunerada”, conta ele.<sup>63</sup>

Entre 1995 e 1996, quando a *Alien* fechou, Cleber estava “migrando” para a *Toco*, inicialmente como freqüentador, tendo já conhecido Marky, que há pouco saíra da *Sound Factory* e passara a ser DJ da *Toco*,<sup>64</sup> casa noturna que existia desde 1972 no bairro da Penha, ZL, onde já foram realizados shows de artistas internacionais de grande renome e significado para o tipo de repertório musical apresentado na casa.<sup>65</sup> Lá, Marky ia ganhando reconhecimento entre os DJs de São Paulo, ao ponto de que “todos os DJs iam na boate da *Toco* pra ver o Marky tocar as coisas diferentes, foi lá onde eu conheci todo mundo”, conta Cleber, “lá foi tudo começando a acontecer”. Em 1997, de freqüentador Cleber passou a ser DJ na *Toco*, abrindo e fechando os bailes: “o Marky chegava uma hora da manhã, eu abria e fechava a boate, ... aí minha experiência foi mais mão na massa mesmo ... enquanto o Marky tava na *Toco* tocando os *hardcore*, os *jungle*, e eu tocando só as rebarbas, porque como era uma domingueira, tocava de tudo, no meio tocava três, quatro [faixas de *hardcore* e *jungle*]”. Cleber fazia o trabalho “pesado” de agradar o público com um repertório musical variado, não-especializado, enquanto Marky ficava com a melhor parte, o meio, realizando um

---

<sup>63</sup> Os campeonatos de DJs realizados pelas casas noturnas parecem uma estratégia bastante eficaz para a formação de “clientes” da casa, tendo tanto a função de selecionar os DJs que mais mobilizam público, legitimando-os entre ele como DJs “residentes” da casa, uma posição bastante perseguida pelos DJs, tanto por seu prestígio quanto por sua relativa estabilidade, pois o DJ residente tem sua data fixa, semanal ou mensal. Além disso, o público admirador dos DJs e de seu repertório musical potencialmente continuaria freqüentando a casa enquanto os DJs estivessem lá.

<sup>64</sup> A cidade de Mauá, na região do ABC paulista, a leste de São Paulo, é muito lembrada entre os DJs da Zona Leste por ser origem de uma parte considerável do público da *cena*. A existência deste público é atribuída ao trabalho realizado pelo DJ Eduardo Araújo nas festas que organiza na *Cokeluxe*, no centro de Mauá, uma boate com muitos anos de existência, composta por uma pista de dança do tamanho de uma quadra de futebol de salão, e duas outras pistas menores, uma fechada e outra a céu-aberto. Estimo que a lotação máxima da casa seja em torno de oito mil pessoas. Conforme os relatos sobre casas que existiam em anos anteriores em bairros da Zona Leste de São Paulo - como *Toco* e *Sound Factory*, na Penha, e *Overnight*, na Móoca, além de outras -, a *Cokeluxe* de Mauá é uma das últimas casas ainda existentes em uma região de periferia com estas características. Aquelas casas fecharam depois de muitos anos de funcionamento, por não conseguirem mais atrair um público de gosto comum no volume necessário para garantir lucro aos seus donos. O público de música eletrônica de Mauá continua freqüentando massivamente as festas que Eduardo Araújo realiza regularmente na *Cokeluxe*, ao mesmo tempo que freqüentam as festas da Zona Leste. O contrário, porém, não se verifica: a não ser os DJs que vão para tocar, o público de São Paulo não se desloca até Mauá, o que pude verificar empiricamente nas duas festas de Eduardo Araújo que observei na *Cokeluxe*. Observa-se aí uma relação “centro-periferia” estabelecida agora entre dois cenários periféricos: os DJs, público e festas da Zona Leste de São Paulo, e o DJ Eduardo Araújo, suas festas e seu público de Mauá, em que os primeiros incorporam a posição e o poder do “centro”. Entretanto, como é próprio das periferias, seus personagens também gozam de alto prestígio e chegam a transitar entre centros maiores sem passar pela referência de centro mais próxima, como é manifesto no caso dos contatos diretos de Eduardo Araújo com “top” DJs de São Paulo, que vão regularmente a Mauá tocar em suas festas na *Cokeluxe*, sem passar pelas festas organizadas pelos DJs iniciantes na Zona Leste de São Paulo, assim como Eduardo também participa de suas festas.

<sup>65</sup> Um interlocutor paulistano que cresceu na Vila Ré, Zona Leste de São Paulo, confirmou-me que a *Toco* era de fato muito popular não apenas para os moradores da Zona Leste, mas de toda a cidade, lembrando que a banda inglesa *Queen* chegou a se apresentar lá na década de 1980.

trabalho de maior prestígio e autoria, inserindo um repertório musical pouco conhecido do público.<sup>66</sup>

\*

Desta parceria de trabalho, Cleber e Marky desenvolveram uma amizade centrada em seu interesse comum pelo repertório musical e pela coleção de discos de décadas anteriores, que Cleber chama de *flashbacks*.

a gente andava muito junto assim, era uma amizade fora do *drum & bass*, a gente gosta muito de *flashback*, então a minha amizade com o Marky até então era de música velha, a gente ama música velha, de 70 pra trás é... *funk* e *disco*, *soulfunk* e *disco*, né, coisas na linha de *Bee Gees*, sabe, a banda do James Brown, é Roberta Flack, sabe essa praia? mais *soulfunk*, jazz, e tal, dos anos 70 ... a gente tinha essa puta afinidade de *flashback*, eu já conhecia algumas coisas assim, eu aprendi muita coisa com ele, ele me passou, sabe quando uma pessoa te desperta? e aí o Marky foi o cara que me despertou isso, ele me mostrou umas coisas, rolou uma troca, e hoje a gente tem um vasto conhecimento, o Marky também, não sei se você sabe, mas ele é um conhecedor exímio de música, né, é um estudioso da parada, o que eu acho uma pena é que assim, ele tem dificuldade pra outras coisas, né, pra coisas pessoais ele tem dificuldade, mas pra música é um negócio que vai sozinho, entendeu, então a minha afinidade com ele era isso, tipo, a gente amava ouvir *flashback*, e isso acontece até hoje, eu escuto pouco *drum & bass* em casa, eu escuto os discos pra tocar e tal, mas eu procuro ouvir mais referências.

Cleber destaca uma dimensão pouco conhecida de muitos DJs de destaque, que era também a base de sua amizade com Marky: um vasto conhecimento de repertório musical. Cleber e Marky eram pesquisadores compulsivos de repertório numa época em que ainda havia muitos discos que lhes interessavam disponíveis em sebos. “Nessa época eu e o Marky a gente pesquisava, a gente era doente, a gente chegava a sair com as mãos pretas do sebo”, lembra ele,

numa época que, 94, 95, os sebos ainda tinham coisa boa né, então eu tenho uma pilha de compacto em casa. ... Não vou saber te explicar como que a gente pesquisava, mas era um negócio de ouvir falar: ‘pô, você lembra daquela, aquele *Odissey? Going Back to my Roots*’, e ele: ‘puta, essa música é do ano tal’, ele já conhecia, entendeu? então

---

<sup>66</sup> Marky responde para a jornalista Cláudia Assef dizendo que logo que foi para a *Toco* teve bastante liberdade para escolher seu repertório, mas mais tarde se “sujeitou” a tocar o que os donos da casa queriam. “... me sujeitei a tocar o que eles queriam. Toquei até [música] axé. Mas não foi mal, fiz uns *megamixes* de axé, eu editava. O legal é que eu tinha o controle total da pista.” (Assef 2003, 192), conta Marky. Mesmo sujeitando-se a tocar um gênero musical (axé) nacional bastante popular entre o público comum, mas desprestigiado entre os DJs, Marky não achava a experiência ruim, pois podia exercer sua autoria fazendo modificações criativas neste tipo de repertório.

rolava isso, e eu queria pegar ele, achando que ele não conhecia, e ele já conhecia, e a mesma coisa ele: ‘você não tem tal disco?; - pô, esse eu já tenho’, não tinha internet nessa época, 94, 95, não tinha, era escasso, internet pra mim veio em 99, em 2000 eu inaugurei o site [drumbass.com.br].

Pesquisar em sebos era, na época, a única forma que conheciam para ter acesso aos discos mais antigos de música negra dançante norte-americana, que teriam influenciado direta e indiretamente o *drum & bass*. Não havia internet, onde hoje os DJs podem facilmente encontrar informações e comprar discos novos e usados. Precisavam ser obtidos diretamente por Cleber. Em seu *website*, inaugurado em 2000, o primeiro site brasileiro especializado no estilo *drum & bass*, preocupava-se em ensinar sua ciência discográfica em um programa chamado “Desvendando um *sample*”. Escolhia uma faixa de *drum & bass* produzida com *samples* copiados de músicas de artistas negros norte-americanos que fizeram sucesso em décadas anteriores e a executava por completo. Em seguida, executava por completo a música original de onde o *sample* fora retirado, mostrando assim de onde vinham os trechos musicais que consideravam extraordinários, explica ele:

aí o cara escuta e fala: ‘nossa, que vocal maravilhoso’, aí eu falo: ‘não, espera aí, ele pegou esse vocal aqui de uma música que saiu pela *Motown [Records]*<sup>67</sup> lá em mil novecentos e tralalá, que fez sucesso não sei aonde’ pra mostrar de onde sai, entendeu, porque a gente escuta essa música hoje? de onde vem esse *groove*? o primeiro cara a ter esse *groove* foi lá atrás, isso que a gente tá escutando é um continuísmo, e não é uma desmascarada, mas é tipo, tem que saber de onde saiu, eu acho que você tem que saber, entendeu, por isso que eu gosto de música dessa época, pra mim foi a maior fase de criatividade da música, de lá pra cá pouca coisa mudou, muito se copia, pouco se faz, muita gente que consegue se destacar é porque tem criatividade de verdade, mas com o tempo, ainda mais com a nossa era agora de computador, tudo já foi experimentado, então eu acho que a fase mais criativa da música na minha opinião foi nessa época [anos 1970].

Cleber procura mostrar para os DJs de hoje, que não conhecem estes segredos da música, que o “novo” é uma releitura de coisas que já foram sucesso há muitos anos, um tipo de conhecimento de grande importância no mundo dos DJs, para o qual Negrulho também chamava atenção. A evocação do repertório de música negra mais antigo através do uso do *sample* seria inclusive uma chave para o sucesso de músicas produzidas atualmente, “todo mundo gosta, por exemplo, de Will Smith, mas pouca gente sabe que o cara foi lá e pegou a música praticamente inteira do *Sister Slad*, de 78, e pôs o vocal”, explica ele.

---

<sup>67</sup> Gravadora de propriedade de um afro-americano, sediada originalmente em Detroit/EUA. Lançou, a partir da década de 1960, álbuns de artistas como Marvin Gaye, Michael Jackson, Diana Ross, Lionel Richie, Stevie Wonder, etc.



Pois é, eu faço isso. ... de músicas que você escuta hoje, na rádio, tem um milhão de exemplos que são chupados dessa época, mas eu pego os com ênfase no *drum & bass*. Por exemplo, todas as músicas do Marky são *sampleadas*, porque? Porque ele é um grande conhecedor da discografia da época, até porque ele tem mais disco disso do que de *drum & bass*, né, ele tem dez mil discos de *flashback* e seis mil de *drum & bass*.

O uso do *sample* não é uma simples cópia ou uma expressão da falta de criatividade dos DJs quando produzem música, mas uma expressão do amplo repertório conhecido e da sensibilidade estética com que “pinçam” pequenos trechos musicais para evocar “referências”, como faz o DJ Marky, cujo sucesso como DJ deveria-se em grande parte ao seu conhecimento de repertório e à sua coleção de discos. A evocação destas referências étnico-históricas do *drum & bass* tem um papel central na identidade do estilo, o que um DJ nele especializado deveria, idealmente, ser capaz de estabelecer e revelar.

A possibilidade de incorporar estas referências musicais mais antigas na linguagem musical contemporânea do *drum & bass* seria para Cleber justamente o seu maior apelo: “é justamente essa liberdade que o *drum & bass* te dá de fazer qualquer fusão com qualquer coisa, e você ter uma sonoridade original, sem ficar com aquela cara *fake*”, define ele. A autenticidade do *drum & bass* estaria na flexibilidade de sua identidade musical, uma capacidade de evocar o antigo em um novo formato, produzindo uma ambigüidade entre velho e novo, conforme a “teoria do novo” do DJ Negrulho. O que há de novo é o modo como sua identidade é definida, pela combinação de elementos sem que haja uma ruptura com as referências que o definem e precedem.

\*

Em novembro de 1997, logo depois de ter comemorado vinte e cinco anos de existência, a *Toco*, onde Cleber abria e fechava as festas para Marky, fechou. Cleber, porém, não ficou desempregado, “eu continuei fazendo o que seu sempre fazia, que era trabalhar com eventos”, conta ele, como empregado de uma empresa de sonorização especializada em festas de aniversário e casamento, uma empresa familiar, na qual ele fora o primeiro empregado contratado. Lá desempenhava vários papéis ao mesmo tempo: dirigia o carro da empresa, carregava caixas de som, montava o equipamento, tocava e desmontava. Era um “sofrimento”, lembra ele, que depois de alguns anos mudou-se para uma empresa maior, onde apenas discotecava:

uma empresa cujo dono tinha dez boates em São Paulo, então é assim: você quer abrir uma boate em São Paulo ... tem uma empresa que faz um projeto de som e põe o DJ pra tocar pra você, telão, vídeo e não sei o que, então você contrata uma estrutura que o cara vai colocar tudo pra você e você vai pagar um X pra ele por mês. Esse cara ele tinha dez ou onze boates, uma em Jundiaí, sete em São Paulo, o *Sirena* em Maresias, onde que eu toquei por dois anos, a *Anzu* em Itu, sabe, uma aqui, outra ali, outra ali, e aí eu entrei.

De uma empresa familiar Cleber passou para uma empresa de maior porte que agenciava DJs e poderia encaminhá-lo para tocar em diferentes lugares, fazendo parte de um “rodízio” junto com os mais de dez DJs que trabalhavam na empresa, cuja existência é uma expressão, por um lado, do processo de segmentação e especialização no mercado das casas noturnas de São Paulo, e por outro, de monopolização por parte de indivíduos que passam a concentrar capitais impondo condições e restrições, tanto aos DJs quanto aos donos de casas noturnas. Cleber era, portanto, um DJ que prestava serviço para uma empresa, tendo assim alguma estabilidade, não precisando negociar individualmente cada uma de suas apresentações com o dono das casas noturnas, como mostrei usando os relatos de Alex Araújo, acima, que tocava em casas noturnas de pequeno porte, não inseridas no tipo de mercado segmentado de casas de grande porte no qual atuava a empresa em que Cleber trabalhava.

Cleber relacionava-se profissionalmente com o dono de uma empresa de atuação regional, de quem era “empregado”, uma relação diferente também da estabelecida entre os DJs “top” - que tocam exclusivamente música eletrônica -, com suas “agências”, que os “vendem” como “artistas” para apresentações únicas no país ou no exterior, por cachês muito mais elevados. A possibilidade de tocar profissionalmente um repertório exclusivamente de música eletrônica, expressando assim seu gosto pessoal de artista, é, portanto, um privilégio apenas destes DJs “top”, mas também dos que tocam nas festas da Zona Leste sem pretensão de serem por isso remunerados. A trajetória entre estes dois extremos demanda a disponibilidade do DJ de equilibrar sua individualidade de artista com as exigências do mercado de trabalho, como fazia Marky na *Toco* tocando música axé (ver nota 66 deste capítulo). Neste período intermediário a possibilidade de subsistir como DJ está sujeita à flexibilização de seu gosto pessoal e de sua própria identidade musical como DJ.

O primeiro lugar para o qual Cleber foi designado foi a boate *Dado Bier*, onde deveria tocar música “ambiente”, das cinco da tarde às onze da noite, hora em que o DJ principal da casa deveria chegar. Estava satisfeito com o novo emprego, pois não precisaria mais carregar

caixas, “vou fazer o que eu gosto, vou só tocar, e entrei, sem pretensão nenhuma”. No entanto, não ia embora depois que tocava, ficava na casa durante a apresentação do outro DJ, indo embora junto com ele, até que cinco meses depois a mulher de seu colega engravidou e ele assumiu seu lugar.

No *Dado Bier* eu tocava tudo que você imagina, muita música pop, foi uma grande escola pra mim, porque eu tocava muita coisa variada, coisa antiga, coisas novas, tipo, *Soul2Soul*, *Jamiroquai*, sabe, coisa assim, música de *happy hour*, e aí quando eu passei a tocar à noite, já era mais minha praia, apesar de eu ter entrado na empresa como DJ de som ambiente, eu já tinha a minha carreira né, eu já era DJ, só que essa empresa não sabia, então eu entrei pra fazer o que a empresa precisava, e aí eles viram que eu tinha aptidão pra fazer a noite.

Dois meses depois de se tornar o DJ principal do *Dado Bier*, Cleber começou um itinerário entre diferentes boates no Estado de São Paulo, passando também pelo Rio de Janeiro. A primeira foi a *Phoenix*, em Guarujá, e a segunda a *Sirena*, em Maresias, ambas no litoral de São Paulo. Antes de tocar no lugar, ele ia observar o que o DJ corrente tocava por dois finais de semana, para “ver o que ele fazia”, para no terceiro assumir os toca-discos, conforme o esquema de rodízio da empresa em que trabalhava.

essa era a vantagem, ou a desvantagem, de você ter uma empresa terceirizando o serviço, se você não gosta daquele DJ, você troca, ou então você fala: ‘pô, tá na hora de mudar um pouco o som’, porque querendo ou não, o cara tá residente por um ano lá, chega uma hora que você troca o cara, troca a música né, então era o que acontecia. Quando eu fui pro *Sirena* eu fiquei duas semanas, na terceira eu fui sozinho, só que no *Sirena* eu me achei, e fiquei dois anos, fiquei até setembro de 99 no *Sirena*, e em setembro de 99 a empresa saiu, eu fui convidado a ficar na casa e optei por não ficar.

Mesmo com o amplo repertório dominado por cada DJ, cada um teria uma identidade sonora e precisaria ser trocado quando perdesse o destaque. Cleber identificou-se com o público da boate onde tocava e acabou ficando por mais tempo do que o esperado, saindo de São Paulo todas as sextas-feiras e retornando nos domingos, por dois anos. No entanto, tendo a casa rompido o contrato com a empresa para qual ele trabalhava, mesmo tendo sido convidado para ficar na casa, ele preferiu continuar na mesma empresa e sair da casa.

Foi então mandado para a boate *Unique*, para tocar na temporada de verão, à primeira vista um lugar onde qualquer um gostaria de trabalhar:

era temporada de verão da *Unique*, que era na ilha de Mandala, era uma ilha que ficava a dois quilômetros do continente, então eu ficava num hotel no continente, pegava um barco todo o dia, ia pra ilha, tocava e voltava. Roubada total! não queira

achar que era legal, era legal nas primeiras duas semanas, depois meu amigo, você não agüenta mais cara, é horrível, aí eu fiquei um ano arrependido de não ter ficado no *Sirena*.

Cleber ficou trabalhando na mesma empresa até 2001, pegando só “roubadas”, até que realizou uma façanha ansiosamente esperada por todos os DJs de *drum & bass*: a de viajar para Londres, lugar onde o estilo fora definido e onde existiria a maior cena de *drum & bass*.

Eu fui pra conhecer tudo que eu queria, fui pra ver de perto a cena, o que é, o que não é Londres, fui eu e o Alexandre Tahira, o cara que ganhou o campeonato comigo na *Alien*. Quando eu cheguei o Marky já tava lá, ficou eu, o Patife e o Tahira na mesma casa, e aí o Marky me deu o roteiro do que fazer, me levou nas lojas de disco de *flashback*, e a gente comprou vários discos e tal. Eu fiquei um mês lá, tipo, experiência única assim, de ir nas festas, eu fui em agosto né, pra conhecer o carnaval do Nottingham, fui no *sound system* da *Hardware*, que é o único *sound system* de *drum & bass* que tem no carnaval de Londres, e aí fui na festa que chama *Clash of Titles*, que é a festa pós-Nottingham *carnival*, tipo, o carnaval é sábado e domingo, no domingo à noite tem a festa do *Clash of the Titles* no clube *The End*, aí fui, fiquei duas horas na fila, só eu de brasileiro, tipo, nenhum brasileiro, fiquei lá perdido, mas feliz, aí fiz fotos, *review* pro site [drumbass.com.br], tem tudo isso lá.

Deixando de lado seu emprego de “DJ comum”, que tocava um repertório não especializado, Cleber passou da história ao mito, mitificando-se no imaginário dos DJs locais que ouvem histórias de viagem no momento que começava a fazer parte do mito da viagem a Londres. Lá encontrou personagens localmente míticos, que no entanto já conhecia há muitos anos, tendo seguido como DJ uma trajetória um pouco diferente da deles. Quando voltou de Londres, no entanto, não conseguiu mais sustentar sua permanência na empresa em que trabalhava: “eu voltei de Londres e pedi as contas, eu falei: ‘não dá mais, não agüento mais tocar pagode e axé nas festas, cansei’”. Mudou-se então para outra empresa de eventos, e em 2004 foi novamente para Londres, desta vez tocando na banda de Marky.

E aí fui no ano passado de novo, fui com a banda do Marky né, porque o Xerxes sofreu um acidente de carro, e foi o lançamento do CD do Marky em Londres, a primeira vez ao vivo, com violão, o *In rotation*, o Xerxes não pôde ir, fui eu, o Marky, o Jean Gomes como violonista, a Nilse no piano, *roadies*, e eu fui pra fazer os efeitos, *beats*, e o Marky com performance né, e a gente fez um show único no *Cargo London*, pras pessoas da cena. Tem *review* no site e tudo, eu fiz um *review* da festa, como foi, com as fotos da noite, do show, que foi o primeiro show do Marky ao vivo pra londrino ver, entendeu, e isso foi em março do ano passado, e aí lá a gente foi no *Swamp*, ver o Fábio e tal, que também tava na festa, Londres é... eu vou ficar dois dias aqui falando de Londres pra você, não queira saber.

Cleber assim incorporou-se ao seleto grupos de DJs brasileiros que não apenas foram para Londres, mas lá tocaram, conheceram as festas e clubes que habitam o imaginário de centenas de DJs locais. Enquanto isso continuava no ramo de produção de eventos, no qual também se firmava como profissional.

eu vivo disso, entendeu, por exemplo, sexta-feira eu toquei na festa de confraternização dos Postos Ipiranga, que é tipo, é uma festa pra três mil pessoas, só que eu toco *house*, toco *techno*, não toco... pouquíssima música nacional, porque já tem sempre um DJ que faz essa parte, mas assim, eu vivo disso entendeu, eu tenho o meu nome nessa estória de eventos, faço por exemplo *São Paulo Fashion Week* desde a primeira edição, como técnico de sala, então assim, eu tenho cursos de técnico de som com ênfase em equalização, então eu entendo um pouco de som também.

Cleber vive destas atividades, chegou inclusive ao topo neste campo de atuação profissional no Brasil, formado por DJs “generalistas”, assim como Marky e Patife definiram o que é ser um “top DJ” de *drum & bass*. Delas obtém recursos para que possa manter-se promovendo o *drum & bass*, seja como DJ ou no *website* criado por ele e por um amigo para divulgar eventos e o perfil dos DJs que mais têm trabalhado por sua popularização no Brasil, servindo também como um canal de comunicação entre os interessados.

Eu tenho a minha vida, que ultimamente tá atolada de coisas, mas graças a Deus tá me gerando fonte pra poder investir mais no site, o site nunca me deu nada, entendeu? só tirou, porque é uma coisa que a gente gosta de fazer, e acabou virando... pô, a gente tem quase mil e trezentas visitas por dia do Brasil inteiro, eu acho que é uma fonte legal, podia ser trinta vezes melhor, mas eu teria que parar minha vida pra falar: ‘não, vou cuidar do site’, mas vou viver do que?

A relação de Cleber com a música *drum & bass*, portanto, não é mediada pela obtenção de recursos financeiros, embora ele trabalhe como DJ profissional para isso – assim como os DJs da periferia têm uma relação “autêntica” com o *drum & bass* e o *techno*, obtendo sustento em empregos “comuns”. Para isso ele desenvolve outros trabalhos para poder investir na música que realmente gosta.

\*

Depois de Cleber tocar a festa acabou. Fui um dos últimos a sair, quase cinco e meia da manhã. Chamou-me atenção a quantidade de pessoas que tinham ido de carro. Na saída me despedi de Táta, que pegou carona junto com Eduardo Araújo, que ia para Mauá, DJ que

realizaria no sábado seguinte uma festa em sua cidade na boate *Cokeluxe*. Naquela hora eu era um dos poucos que se dirigia a pé à estação de metrô Anhangabaú, a uns cem metros dali.

Em dezembro de 2005, depois de falhar algumas semanas, a *Subgrave* foi retomada por Andy com promessa de frequência semanal, desta vez no saguão de entrada do antigo hotel Cambridge, a duzentos metros dali, tendo como atração principal o DJ londrino Ink. Dentro da festa encontrei Johnny e seus colegas de *projeto*, que foram divulgar a sua festa *Contrattack*, a ser realizada na Zona Leste. “Isso é uma festa de glamour, de boy, não tem nada a ver, olha só...”, dizia ele apontando para o público que dançava voltado para o balcão onde antigamente era a recepção do hotel, onde o DJ operava os toca-discos. Mesmo acreditando que poucas pessoas dali fossem à sua festa, estava ali para “marcar presença”.

Alguns sinais diacríticos bastante nítidos permitiam associar boa parte do público como adepto das preferências estéticas dominantes no momento entre os grupos jovens de camadas médias, como homens jovens usando camisetas sem manga, mostrando os braços, quase sempre com tatuagens na região dos ombros, visivelmente trabalhados em academias de musculação. Este tipo de personagem era publicamente muito comum nos ambientes freqüentados pelas camadas médias paulistanas, representando sociologicamente indivíduos geralmente solteiros, com um excedente de tempo e recursos de modo geral indisponíveis aos participantes das festas da Zona Leste. O símbolo diacrítico de maior destaque incorporado pelas mulheres eram os sapatos e botas de bico fino alongado.

Esta “aparência de classe média” era no entanto questionada pelas práticas dos outros presentes. Algumas meninas, na fila de entrada, tomavam vinho barato no gargalo de uma garrafa plástica de dois litros, o que muitos faziam para economizar dinheiro com as bebidas no bar da festa, prática que, conforme a lógica da distinção social de Bourdieu (1984), não ocorreria entre o público de maior poder aquisitivo, em outros tipos de festas ou naquela mesma. Lá encontrei ainda um casal de namorados com quem conversei alguns dias antes na loja do Márcio Duarte, na Galeria. Os dois vestiam roupas esportivas marca Adidas. O garoto, com vinte e quatro anos, trabalhava com sonoplastia e sonorização; no momento fazia um curso de rádio e TV em uma faculdade particular no centro de São Paulo e estava procurando alguém para montar com ele um *projeto* de *drum & bass* na Zona Oeste, onde morava, mas até o momento não conhecia ninguém com quem pudesse se juntar. O conhecimento que tinha das festas *drum & bass* era restrito às festas do centro, tinham sido inclusive freqüentadores assíduos da festa de Marky no *Lov.e*. Sua indumentária de alto custo, para mim, expressava um poder aquisitivo considerável. Antes de ir embora, achando que tinham automóvel, pensei

em pedir a eles uma carona até Pinheiros, por onde supostamente passariam para chegar à Zona Oeste, mas acabei desistindo. Porém, quando cheguei na estação do metrô me surpreendi: lá encontrei os dois, que na verdade moravam na cidade de Osasco, a oeste de São Paulo, e não exatamente no que se entende por “Zona Oeste de São Paulo”, na linguagem local. Assim como Táta, que eu encontrara novamente nesta festa, valiam-se da estratégia de ocultar seu verdadeiro local de residência na tentativa de livrarem-se do baixo prestígio ou estigma a ele associado.

Embora DJs como Johnny classificassem estas festas como “glamurosas” a partir de suas referências como moradores da Zona Leste, o local em que esta festa era realizada e de modo geral seu prestígio e visibilidade no mundo urbano noturno das camadas médias paulistanas, mostrava, pelo contrário, que se tratava de uma festa marginal, que atraía um público especializado, “amante” do estilo de música, e/ou indivíduos de grupos populares ou camadas médias baixas preocupados em incorporar símbolos dominantes, porém com um poder de consumo que lhes proporcionava um acesso fragmentado a eles. Enquanto estes personagens dançavam em uma festa em uma região desprestigiada do centro de São Paulo, as camadas médias mais plenamente inseridas no mundo do consumo estavam a alguns quilômetros dali, nas boates da Vila Olímpia, ainda na região central da cidade, tendo pago pelo menos R\$30 de ingresso.

Antes de encerrar o trabalho de campo fui mais uma vez à *Subgrave*, na semana seguinte. Desta vez as atrações seriam, além do próprio Andy, a dupla de DJs chamada *Drumagick*, e três MCs: Lucky, Size e Black. Quando cheguei na frente do local lá estava reunida uma turma de Mauá, entre eles Garrafa, o DJ Marciel e os outros DJs do *projeto Greve*. Foram lá divulgar a festa que estavam organizando na *Cokeluxe*. Conversei um pouco com eles e quando foram embora entrei. Desta vez, com exceção de uma menina “modelo exótico” que tinha o corpo todo tatuado, amiga de Garrafa, não havia nenhuma pessoa conhecida. Já com uma sensação de início de perda de contato com o mundo dos DJs da Zona Leste pelo encerramento do trabalho de campo, pela primeira vez fui a uma festa familiar sem encontrar ao menos uma pessoa que conhecesse. Todos os presentes me eram estranhos, uma sensação que, imagino, teria também sido experimentada por uma freqüentadora assídua como Táta, assim como por outros, sendo um forte motivo para que qualquer um deixasse de freqüentar as festas que gosta, um gosto que é definido também por ser compartilhado com pessoas e amigos das redes sociais a que se pertence, reforçadas na festa.

O saguão do Hotel Cambridge tinha menos de metade de sua lotação. Eu já tinha assistido os DJs do *line up* desta festa várias outras vezes, o que me deixou bastante

entediado, passando a maior parte da festa sentado num dos sofás do salão do saguão do hotel ao redor da pista de dança. Às cinco da manhã, quando era perceptível que boa parte do público já tinha ido embora, tomei o caminho de casa, com a impressão de que todas as tentativas dos DJs de *drum & bass* de reproduzir no centro o sucesso que tinham obtido em anos anteriores na periferia estavam fracassando, uma impressão que parecia compartilhar com vários DJs. O mito da trajetória do DJ que saiu da periferia para o mundo não se atualizava. Este era um problema sobre o qual se debruçavam grande parte dos DJs mais experientes, entre eles os que acompanharam mais de perto a trajetória de Marky.

\*

O Hotel Cambridge fica praticamente na frente da estação de metrô Anhangabaú. Caminhando em frente por cinco quadras pela rua que começa na saída da estação na Rua da Consolação, chegamos na Av. Ipiranga e na Praça da República. Seguindo deste ponto à direita por duas quadras, passamos pela Rua 24 de Maio, onde fica a Galeria, a uma quadra e meia da Av. Ipiranga (ver localização na Imagem 3, p. 30). Caminhando mais uma quadra em frente chegamos na esquina da Av. Ipiranga com a Av. São João, de cujo ponto a loja *Guerra Mix* fica a meia quadra à direita. No entanto, se deste ponto seguissemos à esquerda pela Av. São João por aproximadamente mil e duzentos metros, ou oito quadras, chegaríamos no *Susi in Transe*, do DJ Marnel, completando o trajeto do centro moderno ao centro antigo de São Paulo começado no *Jambhala*, nos Jardins, passando pelo *Sarajevo* na Rua Augusta, pela *Sala Especial* e pelo Hotel Cambridge ocupados pela *Subgrave*, pela Galeria e pela *Guerra Mix*, definido, com exceção do *Jambhala*, pelos principais lugares de interesse do público de *drum & bass* na região central de São Paulo no ano de 2005. A caminhada até o *Susi in Transe*, no entanto é longa, e devido ao longo caminho já percorrido até aqui, vou optar por dar apenas mais uma última passada na Galeria para falar com Márcio Duarte na *Stuff Records*.





Imagem 18. A “Galeria”.

### **Márcio Duarte: interpretando os paradoxos**

Márcio foi um dos primeiros personagens que conheci em campo e que se dispôs a colaborar com meu estudo. Através dele contatei vários DJs, e em sua loja, a *Stuff Records*, conheci outros, que tiveram uma participação importante na compreensão do mundo dos DJs de música eletrônica socializados na periferia. Embora muitas vezes eu tivesse ido na Galeria só para “dar uma passada”, assim como faziam seus freqüentadores - muitas vezes a encontrei fechada por não estar nem recebendo nem vendendo muitos discos -, sempre presenciei e participei de conversas que expressavam a vitalidade do mundo dos DJs de música eletrônica que lá apareciam para combinar coisas, buscar aconselhamentos, comprar discos, conhecer outros DJs, saber das últimas notícias, ou apenas bater um papo no intervalo ou no fim do serviço. Mesmo podendo usar o telefone ou outras formas de comunicação, todos preferiam ir

pessoalmente à loja. Sempre quem chegava cumprimentava todos os presentes, uma regra de etiqueta que favorecia a inclusão dos novatos, já que a loja de Márcio era lugar de encontro entre DJs em diversos estágios de suas carreiras, ou mesmo pretendentes a DJ. Os temas abordados quando o entrevistei formalmente - queria ser o último a ser entrevistado para fazer um “fechamento” do que os outros tinham dito, o que revelava a posição que se via ocupando - eram basicamente os mesmos tratados diariamente entre ele e os freqüentadores de sua loja, dos quais eu mesmo participara em ocasiões anteriores, temas comuns ao cotidiano de DJs em vários estágios de suas trajetórias profissionais.

A trajetória de Márcio como freqüentador de festas, *promoter*, DJ, lojista, estrategista, apoiador e mesmo crítico, confunde-se com a própria configuração sociocultural, comercial e ideológica da cena de *drum & bass* brasileira, o que lhe dá uma perspectiva privilegiada para narrar e interpretar os processos protagonizados pelos DJs da Zona Leste. Sua socialização no meio musical esteticamente crítico da periferia de São Paulo, assim como a da maioria destes DJs, e sua socialização como sujeito na sociedade mais ampla, são processos indissociáveis. Deste lugar ele vê o mundo. Neste sentido, sua trajetória pessoal/profissional é ilustrada pela história de sua loja; da Galeria, onde localiza-se sua loja; e da apropriação da música eletrônica pelos DJs da periferia de São Paulo - assim como dela emergem tensões e conflitos étnicos e de classe vivenciados de modo coletivo pelos DJs de *drum & bass*, estilo com o qual tem maior identificação.

A *Stuff Records*, uma loja instalada em uma pequena sala, de no máximo nove metros quadrados, no segundo andar da Galeria, tinha duas de suas paredes cobertas por estantes cheias de discos de doze polegadas importados, em capas brancas ou coloridas, a maioria de *drum & bass*, embora houvesse também de outros estilos de música eletrônica. A parede restante era ocupada por cartazes de festas diversas de *drum & bass*, que aconteceram em Londres, algumas delas com a participação dos DJs cujas imagens ficavam ao seu lado em molduras de vidro: DJ Marky, DJ Patife e o DJ londrino Bryan Gee, que ia freqüentemente a São Paulo. Os elementos expostos nas paredes da *Stuff* evocavam as referências musicais e os limites geopolíticos aos quais se estendiam os sentidos das relações e dos diálogos ali travados. Inaugurada por Márcio no ano 2000, tinha o objetivo de possibilitar aos DJs locais o acesso a discos de *drum & bass*, estilo que já estava perdendo espaço depois do boom de 1997. “Pelo fato de o *techno* ter sido a música de elite, as lojas aqui em São Paulo nunca se preocuparam com outras tendências, tipo hip hop e *jungle*, e o *drum & bass*”, explica ele,

aí nisso eu descobri que ninguém trazia *drum & bass* nas lojas, só trazia *techno* e *house*, e nisso o *drum & bass* foi perdendo a força, porque não tinha consumo, não tinha prateleira, não tinha disco, muita gente não podia comprar pela internet, que começou em 2000. ... vendo essa demanda, eu me juntei com o Patife, isso em 97 pra 98, que foi a primeira viagem dele pra Londres, e ele começou a trazer os primeiros discos, e a gente vendia lá em casa, a gente colocava no chão de casa e ligava pros DJs amigos e falava: ‘ó velho, chegou disco’ ... nesse tempo eu já fazia promoção de festa, eu já era *promoter* da *Movement* aqui em São Paulo, eu já fazia as festas no *Arena* com o Patife, trabalhei na *Toco*, entendeu, então eu fui adquirindo exatamente essa responsa[bilidade] com a molecada, com essa nova geração, até de reeducar eles perante uma nova geração, disco, informação, aí a *Stuff* apareceu em 2000.

A inauguração da loja materializou uma prática de comércio de discos já existente, com a finalidade de fortalecer a cena *drum & bass*, tornando os discos do estilo acessíveis para os DJs locais, preenchendo assim um espaço deixado no mercado pelas lojas de “música de elite”, como *techno* e *house*.

A loja de Márcio era historicamente e semanticamente relacionada às outras lojas da Galeria que tinham e já tiveram importância para a difusão da música negra dançante internacional em São Paulo. Oficialmente chamada de “Centro Comercial Presidente”, a Galeria, como era comumente chamada, fica em meio a uma série de outros edifícios de lojas e escritórios, numa das ruas largas e com trânsito exclusivo de pedestres do centro histórico da metrópole, onde concentra-se um grande número de vendedores ambulantes, vendendo de churrasquinho feito na hora a DVDs e CDs pirata dos gêneros musicais preferidos pelos grupos populares de São Paulo: samba, pagode, axé, sertanejo e rap.

Nos três andares de corredores da Galeria, acessíveis por escada rolante, há uma diversidade de tipos de lojas. Numa rápida olhada panorâmica é possível notar que entre as lanchonetes, bares, lojas de roupas, escritórios de despachantes, lojas de reprografia e confecção de carimbos, sex shops, e a sede da torcida do Corinthians Futebol Clube, há o domínio de lojas especializadas em cultura expressiva afro-brasileira e afro-internacional. Entre estas estão salões de beleza e cabeleireiros, e em maior número, lojas de CDs e DVDs de música, algumas especializadas em determinados gêneros, como reggae, hip hop ou soul/funk, e eletrônica, concentradas no segundo andar, vendendo também a indumentária característica de cada um destes gêneros musicais. Nesta mesma categoria de loja incluem-se as diversas lojas especializadas em equipamentos e discos de vinil para DJs, onde é possível comprar toca-discos, agulhas, caixas para transportar os discos e os próprios discos de vinil importados de doze polegadas utilizados pelos DJs. Antes de montar a sua própria loja, Márcio trabalhou como vendedor em três outras na Galeria, começando pela *Disco Mania*, em

1992, seu primeiro emprego, passando depois pela *Florida CD* e pela *Techno Records*, o que lhe dá uma perspectiva privilegiada para a compreensão do sentido deste lugar de encontro e passagem de DJs na difusão da música negra internacional nas festas da Zona Leste. O “Oswaldo era dono da *Disco Mania*”, lembra ele, que era também o dono da boate

*Sound Factory*, foi o primeiro cara a descobrir o Marky e o Julião aqui em São Paulo, ele tinha loja e a gente trazia os discos que a gente tocava nos clubes, entendeu, o Marky e o Julião faziam a lista [com os nomes dos discos] e a gente começou a trabalhar em cima dessa música independente ... trabalhei na *Techno Records*, quando a gente começou a trazer os primeiros DJs internacionais.

Márcio, portanto, fez parte do processo de formação da cena de música eletrônica paulistana, acompanhando de perto a trajetória de DJs que posteriormente tornaram-se personagens míticos. A Galeria, um local de socialização, de compra e venda de discos de música negra internacional, guardava ainda parte do significado e da função que teve em décadas anteriores, principalmente na época das equipes de bailes *black* de São Paulo, conta Márcio.

Foi daqui que saíram as primeiras festas de *black music* de São Paulo, como *Chic Show*, *Zimbabwe*, *Black Magic*, que eram as equipes dos anos 80, que faziam festas ... tem uma loja chamada *Truck Discos*, em que trabalhou um rapaz chamado Claudinho, ele que trazia esses discos, junto com o Porquinho, via Nova Iorque, já trazendo esses raps dos anos 80, que era *Public Enemy*, enfim, era um monte de coisa, e a Galeria sempre foi referência pra isso, o Brasil inteiro comprava disco aqui, disco de *house*, de *disco music*, *flashback*, anos 70, essas coisas sempre foi aqui, então ela tem vinte e cinco anos dessa tradição, por aqui passaram Ricardo Guedes, Vadão, Valdir Bernaca, que são DJs que hoje são conceito máximo, são DJs que passaram dos trinta e cinco anos, tão chegando aos quarenta, em evidência ainda, então você pode ter certeza que 80% de todos os discos que você imaginar do Brasil saíram aqui da Galeria, isso há vinte e cinco anos.

Embora em outro contexto, a *Stuff Records* continuaria desempenhando o mesmo papel das lojas de discos da Galeria em anos anteriores, estabelecendo “o eixo São Paulo, Brasil e Mundo, porque exatamente aqui tinha [lojas como] a *Up Dance*, *Disco Mania*, *Vídeo Disco Dance*, *B-Side*”, lojas que traziam discos importados tornando-os acessíveis aos DJs de São Paulo e de outros lugares do país. Sua conexão histórica e semântica com o movimento dos bailes *black* era, portanto, evidente na definição da identidade tanto da *Stuff* quando da Galeria.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Hermano Vianna, em sua etnografia dos bailes funk no Rio de Janeiro, ao descrever os bailes realizados por uma das equipes de maior destaque, a *Soul Grand Prix*, cita um jornal da época mostrando que nos bailes era

A relação de Márcio com os bailes *black*, e indiretamente com a Galeria, no entanto, ocorreu muito antes, o que lhe permitiu acompanhar a transformação no mundo das festas dirigidas aos jovens da periferia da década de 1980 até a metade dos anos 2000. Antes de começar a trabalhar em lojas de discos, em 1988 chegou a participar como DJ do primeiro disco de rap feito no Brasil, uma coletânea com artistas locais chamada *Hip hop Cultura de Rua*. Porém, mesmo antes disso, seu irmão Mad Zoo, conhecido DJ e produtor de *drum & bass* em São Paulo, em 1985, foi DJ de um grupo de dança *break* chamado Nação Zulu, que na segunda metade da década de 1980 se apresentava dançando no Largo de São Bento, no centro antigo de São Paulo, sendo o primeiro grupo de dança *break* a participar de shows e programas de televisão no Brasil. Sua iniciação no mundo da música negra importada ocorreu, portanto, já no meio familiar. Sua irmã, freqüentadora de bailes *black*, chegou inclusive a casar-se com um de seus DJs.

Eu nasci em 71, em tenho trinta e quatro anos hoje, quando tinha sete anos eu já ouvia falar de *Chic Show*, de *Black Magic*, de *Zimbabwe*, que foram as primeiras festas de quadra em bairro que introduziram esse negócio de toca-disco e música norte-americana junto com o samba, juntando a música negra em geral. Era até interessante que quando eles tocavam rap internacional, eles tocavam instrumental, e música brasileira eles tocavam o vocal, porque pelo fato da periferia não conhecer inglês, eles queriam passar a mensagem com a batida da coisa, então era uma junção muito perfeita, se ouvia samba, Jorge Ben, as coisas setentistas, e se ouvia os *black* também, setentista, de uma forma muito próxima, então aquilo pra minha cabeça foi muito mais fácil assimilar, eu falava: ‘meu, tem tudo a ver’, apesar de serem países diferentes, tinha um negócio muito forte que unia as periferias. Independente de ser música de periferia, essas grandes equipes, nos anos 70, tocavam pra todo mundo já, tocavam pra branco, negro, pobre, rico, foram as primeiras festas que quebraram esse estereótipo de música negra ser pra pobre e música de fulano ser pra rico. Em 84, 85, eu fiz doze pra treze anos, foi meu primeiro contato com as matinês nas festas, aí não tinha nada que me tirasse da cabeça que eu queria fazer aquilo, o meu irmão já foi me levando pras festas, a minha irmã também, mas isso como diversão do final de semana, todo mundo trabalhava de semana e ia pro baile na sexta e no sábado, aí que foi criando contato.

---

feita uma introdução da cultura negra para a público a partir de referências já conhecidas. Vianna complementa: “enquanto o público estava dançando, eram projetados slides com cenas de filmes como *Wattstax* (semidocumentário de um festival norte-americano de música negra) ... além de retratos de músicos e esportistas negros nacionais ou internacionais.” (Vianna 1988, 27). Numa das últimas vezes que fui à loja de Márcio, em dezembro de 2005, um colega que também trabalhava na Galeria lhe devolvera uma cópia de *Wattstax*, que Márcio lhe emprestara e em seguida ofereceu para mim. Este fato corriqueiro reforça a forte conexão semântica mantida por Márcio entre o tipo de música que divulga e suas referências anteriores de música e do movimento negro norte-americano, que serviam também para os bailes *black*.

O universo das equipes de baile no qual Márcio se socializou teria representado um movimento de vanguarda na combinação da música negra norte-americana da época com o samba. Neles, os DJs faziam alterações nas músicas de modo que no repertório cantado em inglês a ênfase fosse dada à parte rítmica, enquanto a parte vocal em português era preservada, tornando-se assim interessante para o gosto da periferia local. Esta combinação representava uma “união das periferias”, mesmo que fossem de países diferentes, uma combinação bastante diferente da do jazz com o samba da qual, em uma análise simplista, teria resultado a bossa nova, repertório em relação ao qual o público da periferia de São Paulo têm permanecido alheio. Além disso, na visão de Márcio, essas equipes tentavam romper barreiras étnicas e de classe, tocando para “todo mundo”. Sua própria família, no entanto, ficou receosa de seu envolvimento com a música, “lógico que a família inteira falou: ‘isso não dá dinheiro, isso não dá dinheiro’”, conta ele, mas reconheceram a importância da música para a sua formação,

eles entenderam que era a longo prazo esse processo de desenvolvimento cultural, eles sabiam que aquilo pra mim era muito bom, porque amigos meus já tinha sido mortos na infância por causa de... enfim, não se apegar a nada, muitos amigos meus deixaram de jogar bola em time grande exatamente por falta de se apegar, e eu não.

Mesmo que o envolvimento com a música não representasse um futuro muito promissor financeiramente, era para sua família uma forma de “envolvimento” que lhe proporcionaria uma formação pessoal, desviando-o de perigos como as drogas e o crime que rondavam a sua rede de amigos do bairro. “E isso foi me fascinando”, conta Márcio, “ao ponto de eu largar escola, largar emprego, viver mal, e viver disso, mas viver feliz”.

\*

Um dos temas mais comuns nos debates que tinham lugar na *Stuff* era o da reprodução dos ideais que para Márcio definiam a relação dos DJs de sua geração - a mesma de Cleber Port, Andy, Marky e Patife - com a música. A nova geração, para ele, não estaria reproduzindo estes ideais, seja pelo acesso à informação potencializado pelas tecnologias de comunicação, seja pela ansiedade em alcançar em poucos meses objetivos que foram definidos pelos DJs de sua geração em trajetórias percorridas durante quase duas décadas. “O problema tá nisso”, acredita Márcio,

pelo fato de hoje estar tudo vulnerável na internet eles acabaram perdendo esse *feedback*, esse início, com as festas, com os programas de rádio, com os [fitas] cassete, então essa nova geração tá vindo com um ideal pré-pronto do que aconteceu, eles tão pegando a coisa resumida, então por isso que eu acho que vai ser mais difícil pra eles, porque ao invés de virem pras festas, consumirem a música, gravarem os programas [de rádio], eles tão saindo de casa já como DJ, então eles não têm uma escola, eles não tiveram referência, eles tiveram o Marky ou o Patife, o Andy agora, falando do *drum & bass*, eles tiveram esses meninos como referência, mas eles não tiveram a mesma escola, entendeu? isso faz muita diferença, o Marky veio da mesma escola que eu, que o Mad Zoo, que o Mau Mau, que o Patife, que o Andy, a gente se juntava no metrô Penha, uns vinte moleques e fazia vaquinha com dinheiro pra gente poder ir pras festas, entendeu? em vez de a gente querer ter núcleo, em vez de a gente querer fazer *flyer*, em vez de a gente querer ter noite, a gente foi aprender com os mais velhos ... A molecada hoje vai pra internet, desce dez nomes lá e fala: ‘eu sou DJ’, a gente não, a gente comprou disco de samba, comprou disco de rap, foi nas festa, namorou, fez festinha em garagem, viajou pra caramba dentro de São Paulo, viajou pro Brasil, a gente ia pra Belo Horizonte ver o que tava acontecendo, ia pra Curitiba, ia pra Porto Alegre ... então essa é a diferença.

Embora seja problemática, a transformação de uma geração para outra é percebida por Márcio como inerente à experiência de ser DJ. Sua geração construiu uma cena de música *drum & bass* em São Paulo como parte de um envolvimento com a música desde quando eram crianças. Foi através de seu esforço pessoal, usando tecnologias rudimentares de edição sonora, que promoveram o acesso de sua música a um público muito mais amplo. O advento da tecnologia digital de manipulação e difusão sonora, se por um lado “democratizou” o acesso a este tipo de música, antes mediado de modo personalizado, por outro transformou os sentidos atribuídos à música pelas novas gerações de DJs, que na internet passaram e ter acesso direto e fácil e elas, passando até a banalizar, segundo ele, o trabalho das gerações anteriores de DJs.

eles acham que o Marky, que o Patife, que o Mau Mau, que o Andy, que o Koloral, apareceram do nada, eles acham que o Xerxes e que o Mad Zoo, pelo fato de serem bons produtores hoje, eles apareceram do nada, e não, os moleques cortaram o dedo fazendo *split* em rolo, fazendo uma edição em cassete, é, teve um começo muito promissor do negócio, e hoje não, a molecada pega tudo digitalizado.

Em decorrência da suposta facilidade para se tornar DJ hoje, assim como da publicidade em torno de sua figura, muitos jovens acabariam cativados pelo imaginário de sucesso e pela possibilidade de ganhar dinheiro a ela associados, sem se preocuparem com o sentido da música, que para Márcio é o principal, explica ele,

muita gente hoje tá entrando nessa profissão de DJ preocupada mais com o status financeiro do que com a parte cultural, porque não dá dinheiro, mas ele te dá um estado de espírito muito forte pro futuro, entendeu? eu tenho trinta e quatro anos, nunca tive dinheiro, mas sempre exerci a profissão dentro disso, tenho uma pequena loja, antes de ter loja eu fui cliente de festa, fui cliente das lojas, eu vim aqui comprar disco piratinha em vinil, eu estudei pra estar aqui dentro, e hoje não, essa menina não se preocupa com o passado, que é muito importante pro futuro.

Muitos dos que têm ultimamente se interessado em ser DJ de *drum & bass* são de grupos sociais com maior poder aquisitivo do que os garotos da periferia. Para os últimos, a iniciação na carreira é um processo de anos de duração, assim como foi para o próprio Márcio. Portanto, não é a DJs como Henry, Cangaíba ou Pedrita que ele se refere. A aparição dos DJs de classe média é vista por muitos com algum rancor de classe, no entanto, “eu acho muito importante ter esses garotos que têm esse poder aquisitivo”, afirma Márcio, para quem não representariam nenhum problema para os DJs da periferia, justamente por sua relação de classe com a música, pois

pelo fato de [os DJs de classe média] não terem conquistado a coisa com o próprio suor, eles acabam substituindo isso futuramente, eles vêem que não é aquilo que eles queriam, então eles compram toca-disco, compram disco de *drum & bass*, aí daqui a pouco falam: ‘ah meu, isso não é legal, quero comprar discos de *techno*’, aí eles vendem tudo e compram discos de *techno*: ‘ah, mas o *psy* tá em evidência’, aí eles vão lá e compram, então pelo fato de eles não terem suado a camiseta, terem esses bons benefícios, eles acabam não tendo respeito, então eles não duram muito. Mas é muito importante esses meninos com poder aquisitivo, na verdade a gente coloca na balança quem tem bom gosto, não quem tem dinheiro, pode ser branco, preto, rico, pobre, o importante é ter respeito pelo negócio, isso é o que a gente mais prioriza nesse mercado, a gente tem um monte de exemplos, tem moleque que vai pra Londres hoje e não vai pra Osasco, tem gente que vai pra Londres hoje e não conhece Itaquera, então é esses pequenos detalhes que esses moleques que têm grana têm que entender, não é indo pra Londres que eles vão aprender a ter algo, não é comprando um monte de disco que eles vão ter algo, o negócio já tá aqui dentro mesmo, entendeu, é eles irem nos sebos, pesquisar, ir nos fóruns, pegar matéria de revista velha, ver quem começou realmente a parada aqui, ver quem... ter cultura pro seu próprio negócio, não precisa ter dinheiro pra comprar cultura, cultura comprada não funciona, não vai ter dinheiro do mundo que tire o que eu tenho aqui dentro (coloca a mão no peito) e aqui dentro (aponta para a cabeça), e isso eu aprendi sem precisar de dinheiro, exatamente com esforço físico e amor pelo negócio, então o toque é esse, não adianta só ter dinheiro, é muito bom ter dinheiro pra caralho, porque você acaba tendo as coisas mais fácil, mas não adianta nada se você não tem um berço que te ensinou algo.

“O dinheiro ajuda, mas não adianta ter dinheiro” - é um princípio que Márcio procura passar para os outros -, pois o sentido da música na vida de cada um não poderia ser comprado. A descrição feita por ele do *modus operandi* dos garotos de camadas médias que



resolvem tornar-se DJ é ironicamente reveladora, por contraste, do sentido da música para os garotos da periferia. São modos de classe bastante diferenciados de atribuir sentido à música, que termina não prejudicando os últimos, pois haveria algo de insubstituível em sua relação com a música.

Uma relação semelhante com o dinheiro teria lugar no domínio da organização das festas. Organizar uma festa de sucesso entre o público mais amplo depende de investimentos que iriam além da capacidade dos DJs, investimentos de que dispõem organizadores de festas de outros estilos de música eletrônica, justamente pelo maior prestígio destes entre as camadas médias.

A gente precisa de patrocinador, a gente precisa de televisão, de rádio, mas a gente não vive disso entendeu? a gente cria opinião, a gente pega vinte artistas do mundo inteiro, no formato vinil, traz aqui, distribui pro Brasil inteiro, e a gente consegue colocar [numa festa] trezentas pessoas no sul, trezentas em São Paulo, quatrocentas ali e aqui, somente com a música, sem a pessoa ver o formato, sem ver a cor da pessoa, somente toca-disco, música e comportamento, isso pra mim é o que basta.

Mesmo sem o apoio de patrocinadores, Márcio e os outros DJs têm continuado seu trabalho de divulgação do *drum & bass* como podem, promovendo o acesso do público local a artistas do mundo inteiro através dos discos e eventualmente dos próprios artistas que trazem para São Paulo. O dinheiro para ser investido nas festas viria basicamente de patrocínio, e sua falta para as iniciativas associadas ao *drum & bass* decorreria do “preconceito” dos patrocinadores com o público predominante do estilo na metrópole. Segundo Márcio,

o que precisa é os patrocinadores não terem preconceito com o seu público, porque quem compra celular, por exemplo, não é só branco de olho verde. Então tá precisando esse dinheiro de captação de patrocinador, pra poder manter vivas essas iniciativas na periferia, aí a gente vai poder falar em fazer algo mais, agora o que a gente pode fazer é só levar música e comportamento, só, na parte de dinheiro, na parte de comida, na parte social de saúde não dá pra fazer mais, porque o próprio governo não olha o negócio com respeito. Pelo fato de outras tendências estarem na televisão todo o dia como ‘festa de drogado, *rave* de drogado’, então acaba generalizando, mas eu tenho certeza que o *drum & bass* tem muito mais a oferecer, ele já tem feito isso, ele já tem feito esse trabalho social, com certeza.

Márcio aponta uma lógica perversa segundo a qual as festas normalmente patrocinadas são justamente às quais a mídia se refere como “*raves* de drogado”, festas de música eletrônica de camadas médias.<sup>69</sup> O “preconceito” dos patrocinadores e do governo em

---

<sup>69</sup> O DJ Marnel me perguntava quando o entrevistei: “você, nesses dias que você tá aqui vendo as festas, você pegou algum *flyer* de alguma festa de *drum & bass* com algum patrocínio forte, fulano apresenta ... ? que nem ó,

relação ao público e à música *drum & bass* os impediria de perceber a sua força na promoção do “envolvimento” de garotos da periferia com algo construtivo.

o que falta exatamente é os patrocinadores e o governo olharem pra música eletrônica não só como música de drogado, ou música de gay ou música de preto pobre, mas como um negócio que salva a molecada, um negócio que tem cultura, um negócio muito mais a apresentar que só isso que a mídia apresenta.

O sentido da música acabaria prejudicado por sua imagem pública distorcida. O estigma associado à música *drum & bass*, no entanto, não é um fenômeno particular ao contexto de São Paulo. Embora em menores proporções, teria sido importado de Londres junto com os discos, sendo inclusive evocado como uma das razões pelas quais os garotos da periferia teriam se identificado com ele. O próprio nome “*drum & bass*” seria o terceiro nome dado a uma mesma identidade musical como estratégia mercadológica, devido ao forte estigma dos personagens sociais aos quais era publicamente associada - conforme a história da cena londrina que Márcio divulga para os outros DJs.

... na Inglaterra, a cena de *house* era elitizada, então a periferia de Londres, com os DJs imigrados da Jamaica, que já tinham influência forte de *dub* e de *ska*, começaram a pegar hip hop instrumental e colocar em 45 [BPMs], e colocar as partes de *dub*, e começaram a fazer isso em garagem, tipo, tocar música rápida, com vocal de reggae, que era música regional de bairro. Aí eles pegaram isso, levaram pra estúdio, aí começaram a sair os primeiros discos que se chamavam *techno hardcore*, isso em 89 ... isso durou até 94 lá fora, pelo fato de divergência cultural muito grande, porque era música feita por negro, pobre, da periferia inglesa, teve um problema muito grande com droga: com crack, com cocaína, com anfetamina, com *ecstasy*, então isso era visto como música renegada, como música de ladrão, como música de gangster. ... aí veio alguns DJs e começaram a deixar a música um pouco mais quebrada, começaram a fazer os primeiros discos em selo, aí eles acharam essa palavra *jungle*, porque era uma música extremamente reggae, extremamente de selva, aí esse nome *jungle* durou até 96, 97, com pouca força também, aí o [produtor londrino] Goldie apareceu com a [gravadora] *Metalheads* precisando de algo pra mainstream e junto com a [cantora] Bjork bolou esse nome, *drum & bass*, palavra que já era da década de 70, que existe um filme chamado *Rockers*, um filme de 74 pra 76, que já registra esse nome, bateria e baixo, que era tirado das músicas jamaicanas de *dub*, de reggae, então foi isso, em 94 pra 97 teve essa fusão do *jungle*, pra limpar o nome, esteticamente dizendo, pra mídia, porque era uma música feita exatamente por “ladrão”, vai.

---

o Patife conseguiu a [empresa de telefonia] Claro, fez a turnê no ônibus da Claro, pô, isso não é qualquer coisa ... a *Circuito*, uma festa de *techno*, tem o patrocínio da [cerveja] Miller, da Red Bull... você vê aí a [cerveja] Heineken trazendo gringo direto, fazendo festival gigante, só *techno* e *house*. *Psy[trance]* tem patrocínio da [marca de óculos escuros] Chilli Beans, não sei o que, por isso que as festas são fortes, são lotadas, porque já têm algo que você pega um *flyer* e te chama, te impressiona ... nesses dias que você tá aí você viu algum *flyer* com algum patrocínio forte? Você viu uma festa assim com um glamour? ... imagina se você pega um *flyer*, você vê lá: ‘Philips apresenta *The Bass*’... você tá entendendo? tipo, ... ‘Nokia apresenta...’, você viu isso em alguma festa de *drum & bass*?’.

Para Márcio, o estigma da música *drum & bass* em Londres teria eco em São Paulo por ser uma música criada por “pretos, pobres, da periferia inglesa”, que lá viviam numa condição de exclusão e marginalidade muito semelhante à enfrentada pelos “pretos pobres” da periferia de São Paulo. O processo de identificação que promove em São Paulo, portanto, define-se a partir de conexões semânticas e pessoais transnacionais, mesmo que não absolutamente em todos os sentidos. DJs de ambos os lugares trabalhavam para subverter o seu estigma de sujeitos periféricos, buscando atingir, com sua música, grupos socialmente incluídos. Ambos seriam “pretos pobres” da periferia com criatividade suficiente para, através da música, promoverem uma união entre brancos e negros dos subúrbios de Londres, o que é também promovido na periferia de São Paulo, conforme a sua composição multi-étnica. “Então, foram pessoas exatamente iguais a mim que conseguiram obter algo”, acredita ele,

foram pessoas pobres, pessoas criativas, que pegaram o negócio muito tosco e conseguiram fazer disso um negócio sensacional, foi isso que chamou atenção, pelo menos na minha posição, foi ver um monte de negro com branco, tipo um punk com um reggae, no subúrbio de Londres, e conseguir pegar essas junções e transmitir isso pra uma música forte, energética, é isso que chama a atenção no *drum & bass*.

Além da “identidade periférica” existente entre os dois universos comparados por Márcio, o público da periferia de São Paulo teria se identificado com o *drum & bass* por causa dos precedentes musicais que já marcavam sua sensibilidade:

foi muito mais fácil assimilar essas músicas do que o *disco* [por exemplo], que era uma música elitizada, que só se ouvia nas boates dos Jardins, então foi isso que aconteceu, todo mundo que se identificou com o *hardcore*, com o *jungle* e com o *drum & bass*, veio de escolas de hip hop, já com a bateria quebrada, com vocal de hip hop em cima, com vocal de reggae, diferente da vertente do 4/4 que já tinha outras influências.

O público da periferia que freqüentava os bailes *black*, por estar já familiarizado com o repertório de hip hop e samba, teria aceitado o *drum & bass* com mais facilidade, pois todos fazem parte da mesma família “étnica”, gêneros de “batidas quebradas”. Por esta razão, o mesmo não teria ocorrido com o *disco*, estilo de “batidas retas”, dançado nas boates dos “Jardins” pelas camadas médias brancas paulistanas. O lado negativo desta identificação da “periferia” com as “batidas quebradas”, e por outro lado da “elite” com as batidas “retas, 4 por 4”, é que: se garotos de camadas médias começaram a se interessar por *drum & bass* e eram de certo modo bem vindos, mesmo que estabelecessem um tipo diferente de relação com

a música, como mostrado acima, a recíproca não ocorreria: os DJs de *drum & bass* não teriam a mesma abertura nas casas noturnas de camadas médias, porque, explica Márcio,

os donos de clube, desde a década de 70, sempre priorizaram o 4/4, que é *disco*, que é *house*, que é *techno*, que é uma música muito mais volúvel, é uma música muito mais viável, porque é uma música feita pra pista de branco, entendeu? e o *drum & bass* não, o hip hop não, sempre tiveram problema, então ... na verdade só existem festas de 4/4, não existem festas de *drum & bass*, o que existe de *drum & bass* são festas específicas, mensais, pode ver: o *The Edge*, que é um clube novo só é *techno*, o *Lov.e* ficou sete anos com o Marky, mas a prioridade sempre foi o *techno*; *Megavonts*, *Circuito*, *Xxxperience*, esses núcleos sempre foram música de 4/4, o que é muito mais acessível.

As grandes “indústrias” da música eletrônica no Brasil, que geram um lucro alto para os seus promotores e representam um mercado significativo para os DJs, são claramente as que promovem música *techno*, *house* e *psytrance* para as camadas médias - desde a introdução da música eletrônica no Brasil no início da década de 1990, quando tomaram forma as produtoras mencionadas por Márcio. Suas festas têm estado sempre cheias, com uma mobilização crescente de público, ao ponto de estarem transformando de modo marcante o cenário do “lazer” noturno das camadas médias na faixa dos vinte anos, a sensibilidade estética e o estilo de vida desta população, assim como o mercado de consumo a esta dirigido. Em suas festas tocam freqüentemente DJs trazidos da Europa e dos Estados Unidos, em clubes em regiões de prestígio em São Paulo, ou em infra-estruturas montadas em fazendas na região metropolitana. A alta rentabilidade deste mercado produziu no Brasil, desde o início, a profissionalização dos produtores de festas que passaram a atuar em forma de empresas que contam exclusivamente com serviços profissionalizados para o planejamento e realização de suas festas. Este universo é economicamente proibitivo para os garotos de grupos populares que gostam de *techno* e freqüentam as festas da Zona Leste, junto com o público que gosta de *drum & bass*. O *drum & bass*, por sua vez, nunca gozou de um mercado semelhante, pois seu público de sustentação teria sido sempre o da periferia.



Imagem 19. Márcio Duarte em sua loja.

Para Márcio, diante desta situação, não apenas a nova geração de DJs, mas também os mais antigos acabariam seduzidos pela tentação de ganhar dinheiro, perdendo assim as suas referências. Esquecendo de seu “verdadeiro” público e de que o *drum & bass* é por sua “natureza” a música da periferia, estariam tentando, frustradamente, promover festas para as camadas médias no centro de São Paulo, ao mesmo tempo esquecendo sua própria origem e identidade periféricas.

é esse próprio preconceito de assumir a sua origem que tá dando problema, não adianta falar que *drum & bass* é uma música elitizada, que é uma música bonitinha, que é uma música vendável, porque não é, por mais que tenha a Fernanda Porto

participando, teve o estouro da “LK”, que é [um *remix* d]a “Carolina Carol Bela” [de Jorge Ben e Toquinho], com o Marky, o Xerxes e o Stamina, teve o *Sambassim*, teve o [remix de] “Só tinha que ser com você” [do Tom Jobim], com Mad Zoo, tiveram grandes discos pra mídia, mas é um fato, não adianta querer criar uma plástica, *drum & bass* é feito por periferia, por isso que na Inglaterra cresceu, porque eles assumiram essa negritude, eles assumiram essa responsabilidade com a periferia, é muito bom ir pra televisão, é muito bom ter festivais com patrocinadores grandes, é muito bom ter dinheiro, mas o problema do *drum & bass* aqui no Brasil é isso: ‘ah, temos que levar pra outro público’, quer dizer, e o público que consome? não pode cuspir no prato que comeu, entendeu? Só tá acontecendo isso porque todo mundo só quer ganhar dinheiro agora, o Andy mesmo, era um cara que veio da *Overnight*, um cara popular no *jungle*, o cara não toca mais na periferia, não toca.

Os DJs que um dia foram parte do público das festas da periferia hoje estariam reproduzindo o modelo de dominação no universo dos DJs de música eletrônica, deixando de lado a ética que os liga ao seu mundo social e principalmente ao público que os promoveu como personagens de destaque. A festa *Subgrave* do DJ Andy, e as festas do DJ Marnel, foram sempre os exemplos mais lembrados pelos DJs que defendem a identidade periférica do *drum & bass*. Além destes casos mais próximos do universo local de São Paulo, a cobrança do “retorno” dos DJs que “saíram” da periferia estende-se a DJs como Marky e Patife, que, diferente dos outros, têm suas carreiras administradas por agências preocupadas apenas com o lucro e não com a dimensão ética do trabalho deste DJs. Porém, quando é do interesse do próprio DJ, esta apropriação pode ser minimamente revertida, como é o caso do DJ Patife, lembra Márcio:

existe uma festa do Tikkinho lá, a *Tendence*, em São Miguel Paulista, o próprio Patife falou, foi a festa do ano pra ele, ele viu a molecada dançando, sem brigar, com a mão pra cima, numa festa que ele ia tocar uma hora e meia, ele acabou tocando três horas, a molecada chorando na frente do toca-disco, batendo palma, entendeu, então é uma contradição muito grande. O Patife, pra mim, é o cara mais consciente de todos, ele briga com o dono da agência, vai falar: ‘meu, eu preciso tocar na periferia, eu preciso tocar lá porque é lá que tá meu público, é lá que precisa de música boa’, porque ele sabe que se ele não for lá ele vai dar vazão pra outro tipo de música.

O DJ Patife, para Márcio, é uma exceção por reconhecer o papel social que desempenha para o público da periferia e ir contra os interesses de sua agência como forma de retribuir aos que o teriam transformado no que é. “Foram eles que me deram loja, foram eles que deram esse status pro *drum & bass*”, lembra Márcio, incluindo-se no tipo de percepção que cobra que os DJs tenham em relação ao público de *drum & bass*. Seria preciso que estes DJs assumissem

o público que elevou eles ao mainstream. Não foram os bonitinho, não foram as casas da Vila Olímpia que proporcionaram isso, foi a molecada que tomou chuva, que pegou trem, que comprou disco, que tira da boca pra comprar disco de *drum & bass*, são eles que mantêm vivo o negócio.

A culpa não seria apenas dos DJs que não se dispõem a tocar na periferia, mas principalmente das agências, orientadas pela lógica do capital e com tendência a valorizar os estilos apontados por Márcio acima como os mais rentáveis, que teriam cooptado os DJs de *drum & bass*, rompendo com o papel social que desempenham. As “agências mercenárias que apareceram nesses últimos cinco anos” teriam um papel ambíguo, de acordo com Márcio, pois

não gostam de *drum & bass*, mas pegaram o Marky, o Patife e colonizaram eles pra outros mercados. Isso foi bom porque abriu outras portas, mas acabou criando um ritmo frenético financeiramente. Não é todo mundo que pode pagar três mil reais pra ver esses caras tocarem, entendeu, não é qualquer clube que pode dar cinco mil reais pro Marky tocar, não que eles não mereçam, mas aí que entra a prefeitura ou o governo, em vez de eles ficarem fazendo festa de graça na rua, com esses grandes DJs, pega esses grandes DJs e leva itinerante nos clubes, pra manter vivo o barman, manter o segurança, emprega, entendeu, isso daí é uma continuação na periferia, agora ir lá na periferia fazer festa de graça na rua, as agências pegam o nosso melhor e põem lá pra fora, só pra você ver um exemplo, a *Innerground* tá no décimo segundo *release*, que é o selo do Marky e do Xerxes, e aqui no Brasil a gente só teve um disco dos caras, então o problema é muito, muito mais pra trás.

A relação entre DJs e público, quando aqueles se profissionalizam, complexifica-se com a entrada de novos agentes e novos universos de sentido em sua relação. Se por um lado a entrada de DJs como Marky e Patife em agências representa o seu afastamento em relação ao seu público “original”, por outro representa a “abertura de portas”, ampliando as possibilidades imaginárias de transformação pessoal e inserção profissional justamente para os outros DJs e público da periferia para quem Marky e Patife servem como “referência”. Quando um DJ passa a ser agenciado, seu cachê se multiplica e este sai de uma rede de relações de reciprocidade estabelecida mesmo entre DJs profissionais de *drum & bass*, como Negrulho e Marnel, entrando em uma rede de relações capitalistas de alta lucratividade. Como lembra Márcio, agentes políticos locais do governo municipal têm o conhecimento da importância dos DJs “grandes” para milhares de jovens da periferia e algumas vezes promoveram eventos públicos gratuitos com estes DJs, porém com interesses políticos, pois se houvesse uma intenção de promover a cena de música *drum & bass*, esses DJs deveriam

ser levados para tocar nos clubes pequenos, nos quais se sustenta a micro-economia desta cena musical.

“As agências pegam o nosso melhor e põem lá pra fora”, reclama Márcio da desigualdade de poder entre as iniciativas autônomas dos DJs de *drum & bass* locais e os agentes capitalistas. A inserção dos DJs “grandes” nestas redes serve também para evidenciar a tensão existente entre a amplitude das conexões geopolíticas que estabelecem e os limites nacionais que se lhes impõem, como no caso de Marky e Xerxes, que montaram uma gravadora em Londres, tendo lançado já doze discos que no entanto são inacessíveis ao público de *drum & bass* brasileiro. Esta situação expressa um paradoxo existente entre, por um lado, a amplitude geopolítica das práticas protagonizadas por estes DJs, e por outro, as restrições impostas pelas desigualdades sócio-econômicas e pelas fronteiras nacionais brasileiras, um paradoxo que parece nutrir o sentido da música para os sujeitos locais, cujo projeto central é promover o acesso a ela. Este projeto, por sua vez, só tem sentido se os elementos materiais e humanos que dão sentido às suas práticas portarem uma *aura*, forem encantados, exotizados, distantes e de difícil acesso, porém, ao mesmo tempo familiares, como é o caso da música *drum & bass* e de personagens como os DJs Marky e Patife. Revela-se aí o paradoxo do próximo-distante, fundante deste modo de identificação social baseado em um processo de individualização e ruptura com expectativas de classe no contexto dos grupos populares de São Paulo, cuja lógica procurei demonstrar no Capítulo 2. Se Patife tocasse com muita frequência nas festas da periferia, o evento, e o seu personagem, certamente perderiam seu caráter extraordinário - a sua *aura*, no sentido benjaminiano, uma lógica um tanto perversa, que Márcio parece não prever.

As contradições produzidas por este paradoxo estariam se difundindo entre os próprios DJs locais, provocando uma “desorientação”, pois estes passam a se preocupar mais com o que acontece na Europa do que com o bairro onde moram:

a falta que esses DJs fazem na periferia é exatamente nessa parte aí, é de levar cultura pra essa molecada, porque se cada vez menos eles vão lá, mais coisa ruim vai entrar no lugar, e as festas vão ficando vazias, aí vai perdendo referência. E essa logística que tão falando aí que tem que ir pra Europa, lançar disco lá fora, pra estourar, isso é pura mentira, porque não vai acontecer isso com outra pessoa, não é todo dia que vai aparecer o Patife que vai ir pra Europa estourar, esses meninos só estouraram lá fora porque eles já tiveram uma puta carreira promissora muito forte aqui dentro, eles já não tinham o que fazer aqui dentro, então o que aconteceu lá fora foi uma consequência de um bom trabalho, e as agências mercenárias, pensando só no dinheiro, preferem vender esse texto: ‘não, porque estourando lá fora, aqui dentro acontece’, e é mentira, entendeu, então por isso que tá essa confusão do cacete, todo



mundo confuso, nêgo fazendo música mandando lá pra fora pra qualquer selo de qualquer jeito, não se preocupa mais com aqui.

A interferência de agentes externos ao mundo dos DJs locais estaria sendo responsável por sua desvirtuação, segundo Márcio, pela inculcação de uma lógica invertida à que orienta o progresso da trajetória de um DJ, como as trajetórias de Marky e Patife teriam mostrado. Certa vez, cheguei na loja de Márcio e lá estava Eduardo Araújo, DJ de *drum & bass* de Mauá, pedindo a ele conselhos, pois tinha recebido uma oferta de um selo estrangeiro para vender algumas das músicas que tinha feito no computador. Eduardo já tinha na época aproximadamente dez músicas produzidas e até então nunca tinha negociado com um selo. Márcio contava-lhe da experiência do DJ Marnel, que já vendera uma faixa para um selo de São Francisco, na Califórnia, e outro de Londres, e que na sua opinião fora explorado, pois na pressa teria assinado um contrato desvantajoso, no caso selo londrino recebendo apenas pela música, sem se preocupar ou saber do valor que poderia receber por disco vendido. Conforme Márcio, o valor médio pago por faixa pelos selos ingleses é de trezentas libras pela faixa e mais um valor fixo médio de duzentas libras que corresponderia ao número de exemplares vendidos, pois não haveria como controlar o número de discos vendidos em todo o mundo. Em resumo, o conselho para Eduardo era de que não tivesse pressa para não ser explorado nem ter suas músicas roubadas.

A fascinação *com* e a apropriação *dos* símbolos, linguagem, objetos e práticas observados e importados dos centros de poder teria permitido, por um lado, a potencialização da ação de atores sociais subalternos diante de sua realidade, mas por outro lado teria “pervertido-os”, provocando o seu reposicionamento diante das antigas “referências”, reelaborando os sentidos atribuídos à música antes definidos como parte de relações de reciprocidade estabelecidas localmente. A aparição de agentes externos oriundos de centros de poder provoca uma reorganização perversa das relações estabelecidas no mundo dos DJs de São Paulo, enquanto os sentidos atribuídos à música e aos objetos que a representam continuam pouco alterados nos centros de poder, mesmo em suas periferias.

Numa das vezes que fui à sua loja, Márcio mostrou-me uma fita cassete envolta em uma embalagem de cartolina da faixa “LK”, produzida por Marky e Xerxes a partir de *samples* da música “Carolina Carol Bela”, de 1969, de Jorge Ben e Toquinho, que em 2002 obteve grande aceitação entre o público inglês, fato amplamente conhecido entre os DJs de

São Paulo.<sup>70</sup> “Era assim que a música ainda era difundida em Londres”, contava ele, de modo barato e acessível, para que quem tivesse pouco dinheiro pudesse ter acesso a este tipo de música. A fita cassete que me mostrava era produzida pela gravadora *V Recordings*, do DJ londrino Bryan Gee, com quem a *Stuff Records* tinha um acordo de exclusividade na América Latina, e vendida em Londres pelo valor equivalente a um dólar. Ele mesmo percebia o sentido deletério da fixação dos DJs pelos discos e do interesse da indústria musical brasileira em produzir apenas um tipo de mídia, o CD.

comparando o Brasil com a Inglaterra, ... eles não substituem tanto, lá existe o cassete, lá existe o VHS, lá existem as rádios ainda, eles não substituíram as pequenas coisas de informação, ... e aqui no Brasil não, aqui o velho já não presta mais, o vinil não presta mais, daí as gravadoras dos anos 80, com a substituição do vinil, acabaram desempregando mais de quinze mil pessoas, fechando indústria, diferente na Europa, onde eles mantêm isso vivo e forte, então isso é base, isso é a cultura base de uma cultura ... então eu acho que essa substituição cultural não poderia ter acontecido, poderia se ter modernidade de outras coisas, modernidade de roupa, o próprio computador vindo pra somar com isso, mas não poderia substituir, então essa geração nova nunca vai ter o que a gente teve.

A partir das informações que recebe da cena de *drum & bass* londrina Márcio estabelece comparações que refletem diferentes modos de se relacionar com os meios e objetos suporte de informação no contexto brasileiro e inglês; percebe as diferenças éticas existentes na relação que os personagens protagonistas deste cenário globalizado - porém periférico - da música *drum & bass* estabelecem entre si e em relação aos objetos que simbolizam sua música.

A festa *Subgrave* do DJ Andy, a *The Bass* e a *Start* de Marnel, assim como a *Dub Plate* no *Sarajevo* e a festa de Alex Araújo no *Jambhala* - mesmo sendo esta última predominantemente de *techno* e *house* -, são exemplos emblemáticos das tentativas de inserção individual de DJs de música eletrônica da periferia no cenário das festas da região central da cidade, na medida do possível mobilizando também o público da periferia, que muito escassamente aparecia, por hipóteses variadas: por não se identificarem com o modelo adotado de festa; por sentirem-se distantes destes DJs; por não se sentirem à vontade nestes

---

<sup>70</sup> O livro publicado por Cláudia Assef (2003), contribuindo com a divulgação do fato, informa no capítulo de abertura que “‘LK’ alcançou o oitavo lugar na parada britânica de singles de dance music e se tornou carro-chefe do V Recordings, o mais sólido selo de *drum & bass* do Reino Unido. No ranking geral de vendas, o disco chegou ao 17º lugar, colocação mais importante que um artista brasileiro chegou até hoje” (2003, 16), conclui a jornalista, destacando a repercussão da faixa de Marky e Xerxes nos meios de comunicação ingleses especializados em música, embora as evidências que apresenta não sejam seguras para se fazer afirmações sobre a repercussão de composições de músicos brasileiros no exterior.

lugares; por não disporem de recursos suficientes para pagarem o ingresso; pela formalidade da festa, que não lhes daria possibilidade de negociar o valor do ingresso e nem de aproveitá-la como gostariam, dançando sem camisa, fazendo rodas, jogando-se na piscina, etc. Além do valor do ingresso, qualquer tipo de consumo seria proibitivo, pois lá não havia bebidas baratas, custando uma lata de cerveja pelo menos R\$3,50.

O centro da cidade, lugar que para o público da periferia representaria o poder, parece avesso ao que mais valorizavam: o caráter orgiástico da festa, as relações comunitárias entre os participantes, os ajustamentos baseados no cooperativismo e nas relações de reciprocidade entre DJs/público, DJs/DJs, público/público, de caráter pessoal, informais e personalizadas. Além da percepção de que estes DJs estariam fazendo festas “glamourosas” e por isso “descartando-os” indiretamente, ou mesmo “traindo-os”, pois foi o público da periferia que os “fez”. Embora a rejeição às festas do centro pareça estar baseada em argumentos político-ideológicos de valorização da “periferia”, do “underground”, do oposto à indústria cultural e à cultura dominante, estes argumentos parecem superficiais se as dimensões culturais, sociais e econômicas apresentadas acima não forem consideradas no processo de construção deste modo singular de identificação; dimensões que fazem o público da periferia perceber as festas do centro como um lugar que “não é para eles” e por isso o rejeitarem.

Por outro lado, os DJs que faziam festas no centro não conseguiam mobilizar o público que pretendiam - assim como fizera o DJ Marky no clube *Lov.e* no bairro Vila Olímpia por vários anos -, também por hipóteses variadas: mesmo estes DJs voltados ao “mainstream” não abriam mão de um repertório musical de gosto especializado; as redes de relações que estabeleciam se restringiam a outros DJs e ao público de baixo poder aquisitivo, uma maioria de admiradores que eram ou pretendiam tornarem-se DJs; não dispunham de patrocínio para suas festas. Os lugares de suas festas eram considerados “underground”, ou quando não havia a intenção de ser underground, ficavam em regiões degradadas do centro de São Paulo. O problema do sucesso destas festas seria um problema de identidade, conforme os próprios DJs, de não reconhecerem o seu “verdadeiro” público, não reconhecendo por extensão a sua própria identidade. Sem terem capital suficiente para mediar com sucesso a passagem dos códigos sociais e culturais que separam a periferia do centro fazendo uso da música e tirando proveito da conjuntura, suas festas só poderiam estar fadadas ao fracasso.

As variáveis etnia/raça e classe parecem estar fortemente presentes na identificação ou não do público com a música *drum & bass*, muitas vezes sob a forma de preconceito, como observa Márcio, mas nos casos em que parece haver preconceito étnico/racial e de classe, há de se considerar uma diferença significativa de *habitus* na relação que os públicos da periferia

e do centro estabelecem com a música. Esta diferença era percebida por Márcio também entre o modo dos DJs de classe média e dos DJs da periferia se relacionarem com a música *drum & bass*; os primeiros estabelecendo uma relação efêmera, e os segundos, de grande envolvimento. Esta diferença de *habitus*, porém, não é considerada quando os DJs interpretam o fracasso das festas de *drum & bass* do centro. Os indivíduos de camadas médias também se interessam pela música *drum & bass*, como Márcio e outros DJs reconhecem, porém não conforme suas expectativas, construídas a partir do tipo de relação que eles mesmos e seu público da periferia têm com a música.

O “deslocamento” da percepção e a transformação da sensibilidade dos DJs da periferia em relação à música popular de apelo dominante entre seus pares sociais, bem como sua individualização em relação a eles como personagens e em suas trajetórias, não se repete no tipo de relação que têm com a música; parece não haver uma transformação deste *habitus* da periferia em relação à música. Se por um lado a sensibilidade musical dos DJs de música eletrônica os diferencia de seus pares sociais da periferia, por outro, o tipo de relação com a música os diferencia do *habitus* de classe média, tanto no caso dos DJs que trocam de estilo conforme as tendências de mercado, quanto no caso do público, que constrói suas identidades de modo mais fluido, circulando por diferentes casas noturnas sem uma identificação exclusiva com determinado gênero musical - o que os DJs da periferia interpretam como uma “falta de fidelidade” à música. Haveria, portanto, uma diferença de *habitus* central entre estes dois cenários. Retomo a questão que coloquei no início do capítulo: por que os DJs de maior destaque no Brasil são DJs de *drum & bass* ao mesmo tempo que este estilo é visto como de pouco apelo mercadológico local. Por um lado, “os melhores DJs vêm da periferia”, pois são necessários muitos anos para a formação de um DJ especializado em um único gênero musical, uma formação incompatível com o *habitus* de classe média. E por outro, poucos são os DJs, mesmo que altamente competentes, que conseguem sair da periferia como especialistas em *drum & bass* - pois poucos DJs especializados em um único estilo são necessários para suprir este mercado e poucos compreendem e mediam com eficácia esta diferença de *habitus* entre centro e periferia.

Neste capítulo, concentrei-me nas trajetórias de três DJs que atuam no centro de São Paulo, sendo o último deles, Márcio Duarte, um personagem que não mais atua como DJ no sentido estrito do termo. Procurei mostrar como definem suas estratégias de sobrevivência equilibrando seu vínculo semanticamente denso com a música *drum & bass* com as demandas definidas pelo “mercado das festas” para DJs especializados neste estilo musical e

socializados na periferia. No capítulo seguinte, explorando o conceito de *mixagem*, mostro como as dimensões técnica e musical trabalhadas pelos DJs em suas performances se articulam com a dimensão sociocultural mais ampla na definição e redefinição de suas trajetórias pessoais e profissionais.

## Capítulo 5

### **Mixagem: músicas, pessoas e tecnologias entre a periferia e o “mundo”**

#### **Oração dos DJs**

*Techno nosso que estás na veia.  
Muito escutadas sejam vossas batidas.  
Venha a nós curtir a cidade inteira.  
Seja feito barulho à vontade.  
Assim nas casas como nos sítios.*

*Música boa toda a noite nos dai hoje.  
Perdoai nossa zoeira, assim como  
Nós perdoamos o pagode que ouvimos.*

*Não nos deixei cair em samba.  
E livrai-nos do axé. Amém !!!*

(enviada por Henry Jay para sua lista de e-mails do site de relacionamento orkut.com)

Como mostrei nos dois capítulos anteriores, a coleção de discos de cada DJ simboliza sua trajetória pessoal, assim como as *mixagens* que realizam no momento da performance são, para ele, formas de contar, reviver e recriar estas trajetórias. As histórias que contam, ou melhor, tocam, através dos discos, não são exclusivamente pessoais, evocam e permitem que evoquemos - assim como a briga de galos balinesa para Geertz (1989) -, sentidos mais amplos presentes em sua experiência urbana, identidades principalmente étnicas e de classe, contemporâneas e históricas, compartilhadas com seus pares sociais da periferia, uma periferia que não se reduz à sua experiência urbana localmente circunscrita, mas estende-se a outras, como a de Londres, através de conexões semânticas, identitárias e até presenciais em alguns casos.

Estas conexões são definidas pela origem geográfica dos discos que colecionam, importados principalmente do Reino Unido, e pelas identidades musicais combinadas, registradas nestes discos, que evocam a Jamaica (ska, reggae, dub), os Estados Unidos (*techno*, hip hop, jazz, soul, funk) e o Reino Unido. Este último é o lugar onde estas diversas identidades musicais teriam sido condensadas no *drum & bass*; para eles a identidade mais significativa, precedida diretamente pelo *jungle* e *techno hardcore*.<sup>71</sup> Evocar estas conexões

---

<sup>71</sup> O *jungle* e o *drum & bass* são regularmente evocados por autores britânicos dos *Cultural Studies*, principalmente por terem sido definidos por imigrantes jamaicanos no Reino Unido, universo no qual se

em suas performances é uma prática definidora da identidade e do papel social do DJ de *drum & bass* - o que fazem de diversos modos, como mostrarei a seguir a partir do conceito e das práticas de *mixagem*, apoiando-me em conceitos discutidos principalmente por etnomusicólogos em relação ao fenômeno da globalização da música.

O modo como os DJs realizam performaticamente estas evocações, usando discos de vinil ou CD, depende, no entanto, de uma série de avanços tecnológicos de registro sonoro cuja origem nos remete aos cilindros de cera de Edison, ao disco de acetato e ao gramofone no final século XIX, ao rádio a partir da década de 1920, e posteriormente à fita cassete, dispositivos cuja função pressupõe o “rompimento entre um som original e a sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (Schafer 2001, 133), que o compositor Murray Schafer chamou de “esquizofonia”, lamentando a deterioração de uma ecologia acústica em que “os sons estavam indissolúvelmente ligados aos mecanismos que os produziam” (Idem).

Foi, no entanto, somente no final da década de 1960, com o emprego generalizado do gravador multi-pista no universo de produção da música popular ocidental (Fikentscher 2003, 293), que a esquizofonia teria adquirido uma autonomia criativa, sendo possível editar o material gravado produzindo-se documentos sonoros de performances musicais que de fato nunca existiram “ao vivo”.<sup>72</sup> Este processo de criação, com o desenvolvimento de máquinas geradoras de sons sintéticos produzidas em série a partir dos anos 1970 e usadas inicialmente por grupos de rock (Goodwin 1990), culminou, na década de 1990, na possibilidade de se produzir música com softwares de computador. A acessibilidade a estas máquinas, no entanto,

---

concentra a maior parte do interesse de pesquisa e dos temas desta linhagem de estudos. “O que hoje [década de 1990] se conhece como *jungle music* em Londres”, para Stuart Hall, um dos fundadores desta linhagem, “é outro cruzamento ‘original’ (houve muitos desde as versões britânicas dos *ska*, da música *soul* negra, do *reggae* ...) entre o *dub* jamaicano, o hip hop de Atlantic Avenue, o *gangsta rap* e o *white techno* ...” (Hall 2003, 38). O *jungle* e o *drum & bass* teriam tomado forma depois de o *reggae* ter perdido seu poder de representar uma identidade exclusivamente étnica para a segunda e a terceira gerações de imigrantes caribenhos no Reino Unido (Gilroy 1991, 114-5). Os *sound systems*, assim como as casas de jogo, teriam tido particular importância como atividades de lazer para os trabalhadores imigrantes nas comunidades caribenhas, que não se identificavam com as instituições de lazer dos trabalhadores brancos (Back 1996). Por outro lado, Hesmondhalgh e Melville, discutindo as influências do hip hop norte-americano no *jungle* e no *drum & bass*, destacam ao mesmo tempo o caráter multi-étnico de seus produtores e consumidores no Reino Unido e sua herança afro-diaspórica, que “tendem a enfatizar a abertura racial de sua cena”, defendendo que “o *jungle* transcende raça”, numa tendência à “maior esperança pela colaboração trans-racial do que as dinâmicas raciais firmemente polarizadas ... dos Estados Unidos” (Hesmondhalgh e Melville 2001, 101). Nenhum destes autores, no entanto, constrói suas interpretações a partir de categorias nativas, evocando muito fragmentariamente o contexto em que a música adquire sentido para os sujeitos sociais. Um estudo que comparasse as categorias étnico-raciais e de classe utilizadas pelos participantes de uma cena de *drum & bass* britânica com a cena paulistana, considerando as diferenças de contexto, seria bastante elucidadora das mediações realizadas pelos DJs entre ambos os contextos na circulação musical que promovem.

<sup>72</sup> Fikentscher lembra que um dos álbuns mais conhecidos dos Beatles - *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, criado com dois gravadores de quatro canais cada -, era inexequível ao vivo por seus autores depois de seu lançamento em 1967 (2003, 293).

sempre foi decrescente e mais demorada quanto menor o poder aquisitivo dos atores sociais e sua localização espacial na geopolítica global.<sup>73</sup>

Steven Feld, por outro lado, destaca o potencial de empoderamento de sujeitos tradicionalmente sem poder proporcionado pelas tecnologias esquizofônicas, chamando atenção para um processo que chama de “cismogênese” (1994), um conceito que parece fecundo para evidenciar estratégias e processos centrais no desdobramento das trajetórias profissionais dos DJs da periferia de São Paulo e na formação da própria *cena* como modo de identificação social. Escreve Feld:

Os sons têm sido crescentemente mediados, separados de suas fontes, e, seguindo a explosão de produtos e marketing musical mundial nos últimos dez anos, estamos no meio de uma tendência proeminente, onde a atividade musical e os discursos emergentes que as envolvem exibem um padrão cismogenético complementar [ao esquizofônico]. O cenário de oposição ou mútua diferenciação deste padrão contrasta retoricamente demandas de “verdade”, “tradição”, e “autenticidade” - sob o termo ‘world music’ ... - com práticas de *mixagem*, hibridização sincrética, combinação, fusão, crioulização, colaboração através de abismos (*gulfs*), todos sob o termo geral ‘world beat’. (Feld 1994, 265. Itálicos meus).<sup>74</sup>

A atual *cena de música eletrônica da periferia*, assim como as trajetórias dos DJs que a promovem e inspiraram, bem como o movimento das casas noturnas na Zona Leste e dos bailes *black* que a antecederam, pressupõem a “esquizofonia”; seriam impensáveis sem as músicas produzidas por produtores “periféricos” jamaicanos, norte-americanos e ingleses, combinando identidades musicais anteriores; sem os discos de vinil que começaram a ser produzidos por pequenos “selos” ao mesmo tempo que a indústria musical centrava sua estratégia de marketing no CD, e sem os sentidos de autenticidade atribuídos a eles.

A evocação destas diversas identidades musicais - em si já formas híbridas que evocam outras identidades -, seja produzindo as próprias faixas musicais ou tocando os discos

<sup>73</sup> “O que é típico neste desenvolvimento [da tecnologia de produção, edição e execução musical]” observa Goodwin desconstrutivamente, “é o modo como a tecnologia foi sempre usada para espelhar práticas que derivavam de inovações *low-tech*, primeiramente tirando-as do alcance de consumo da maior parte dos músicos ...” (1990, 262).

<sup>74</sup> Para Feld, descrevendo os discursos sobre “world music” e “world beat”, “... é como um rótulo de marketing comercial que a ‘world music’ é agora mais comumente colocada. Neste contexto, o termo vem referir-se a qualquer música comercialmente disponível de origem e circulação não-ocidental, tanto quanto a músicas de minorias étnicas dominadas no mundo ocidental: música *do* mundo para ser vendida *pelo* mundo.” Por sua vez, “o rótulo ‘world beat’ tem geralmente referentes mais específicos. ... o termo refere-se a todas as mixagens pop-étnicas, fusões de música dançante, e híbridos musicais populistas sincréticos emergentes pelo mundo, particularmente dos centros urbanos.” (1994, 266). Conforme as práticas discursivas descritas por Feld, o *drum & bass* - e em uma medida menor o *techno* - enquadrar-se-ia melhor na categoria “world beat”, por ser um produto de *mixagens* de diferentes identidades musicais etnicamente marcadas, divulgado mundialmente em um mercado global-underground.



com faixas produzidas por DJs londrinos, tem para os DJs da periferia de São Paulo em vários estágios de suas carreiras profissionais um caráter fortemente mimético, no sentido definido por Michael Taussig (1993) e sintetizado por Feld no conceito de “mimese esquizofônica”, cunhado por ele para

... apontar para um amplo espectro de práticas interativas e extrativas. Estes atos e eventos produzem um tráfego em novas criações e relações pelo uso, circulação e absorção de gravações sonoras. Por ‘mimese esquizofônica’ quero indagar como cópias sônicas, ecos, ressonâncias, traços, memórias, semelhanças, imitações, duplicações, todos proliferam histórias e possibilidades. Isto é, perguntar como gravações sonoras, separadas de suas fontes através de cadeias de produção, circulação e consumo de áudio ... estimulam e licenciam renegociações de identidade. As gravações, é claro, retêm uma certa relação indéxica com o local e a pessoa que nelas estão registradas e com a pessoa que as faz circular. Ao mesmo tempo suas condições materiais criam novas possibilidades através das quais local e pessoa podem ser recontextualizados, rematerializados, e assim completamente reinventados (Feld 1996, 13).

Estas evocações miméticas têm, para os DJs da periferia, um caráter central no agenciamento de suas trajetórias profissionais. Ter acesso a discos é poder transformar-se e ter acesso a redes de sociabilidade mais amplas. Tanto o *drum & bass* como cada uma das identidades evocadas através dele são combinações de diferentes identidades musicais produzidas em processos de mediação que vieram a potencializar não apenas a sua difusão entre audiências mais amplas locais, nacionais e transnacionais, mas as trajetórias dos próprios músicos que foram, criativamente, capazes de defini-las dialeticamente em relação aos contextos e às diferentes redes sociais em que se inseriam.

Ao contrário de usarem *samples* de reggae, ou hip hop, gêneros musicais de grande significância para os DJs de *drum & bass* londrinos de origem jamaicana, os DJs de *drum & bass* brasileiros socializados na periferia de São Paulo, como Marky, Xerxes e Patife, passaram a evocar nas suas próprias composições, através de *samples*, um repertório musical que para eles fora significativo em sua formação como sujeitos sociais tanto no meio familiar quanto nas festas na década da 1980, como as da *Toco* e dos bailes *black*: “música brasileira”, i.e., samba-rock e MPB, de artistas brasileiros negros, como Jorge Ben e Gilberto Gil. Nas *mixagens* realizadas pelos DJs, portanto, combinam-se suas trajetórias pessoais e coletivas, as trajetórias transcontinentais da música que executam e o desenvolvimento da tecnologia musical num complexo de retro-alimentações no qual não é possível apontar pontos absolutos de origem nem determinantes únicos.

\*

As operações musicais realizadas pelos DJs em seu equipamento, no evento da festa, em especial a *mixagem*, no entanto, são operações tensas, como qualquer mediação, e servem-nos como metáfora para compreender como mediam as tensões emergentes do encontro que promovem entre diferentes mundos no desenrolar de sua trajetória profissional em escalas de tempo diversas. A *mixagem* é a operação fundante do papel dos DJs e de seu mundo - e o *mixer* a máquina que a possibilita -, visto que permite ao DJ combinar a música familiar com a “estranha”, transformando a sensibilidade de seu público e proporcionando a ele o “acesso” às coisas “diferentes”, cuja diferença não existe em substância, mas nas novas possibilidades de combinação. Com o *mixer*, os DJs exercem portanto um papel crítico em relação à sensibilidade de sua audiência, para o que se valem da estética crítica do *drum & bass* e do *techno* em relação às preferências musicais dominantes na periferia, mediando-as.

No processo de aprendizado do domínio do potencial de *mixagem* da máquina chamada *mixer*, o DJ incorpora as suas propriedades, ao mesmo tempo que atribui a ele poderes genéticos que se confundem com os seus próprios, num processo de retro-potencialização, dialético. O DJ transforma-se no *mixer*; que transforma a si mesmo como condição de mediar as músicas que executa, também transformadas como condição para transformar o seu público, que nunca é o mesmo depois de cada festa, num movimento espiralado. Todas as tensões resultantes dos encontros mediados pelos DJs são expressas no momento que realizam suas *mixagens* em seu equipamento no evento da festa, numa tentativa de resolvê-las. No evento de sua performance, o DJ media, simultaneamente, faixas de discos diferentes; música e pessoas; mundos urbanos e escalas geopolíticas de sentido (periferia e mundo), lugares no mundo (nas evocações de músicas de outros lugares), passado (nas evocações de músicas de outras décadas) e presente, o próximo e o distante, o familiar e o estranho. Fora do evento performático ele faz o mesmo, porém em suas narrativas verbais, trajetórias físicas e trocas através das redes de reciprocidade que estabelece. São poucos, porém, os DJs que têm conseguido mediar realisticamente estas tensões. A maioria o faz de modo ritual, em festas no centro ou na periferia de São Paulo. Há, no entanto, uma tensão que eles não têm obtido sucesso em mediar: a que separa os grupos populares e as camadas médias em São Paulo. Dito isto, como então os DJs sonorizam suas estórias potencializando suas trajetórias profissionais através da manipulação de suas máquinas de *mixagem* sonora?

## O equipamento

O equipamento operado pelos DJs é composto por dois toca-discos profissionais,<sup>75</sup> cuja diferença mais básica em relação aos toca-discos convencionais, além de sua qualidade técnica, é o *pitch*, uma chave sobe-e-desce que permite ao DJ controlar a velocidade de rotação dos discos, função essencial para sincronizar as faixas musicais de dois discos diferentes e para controlar o seu BPM e, conseqüentemente, a própria dinâmica performática da festa. Entre cada toca-disco e o disco de vinil é colocado um disco de feltro, que possibilita ao DJ segurar o disco ou mesmo retrocedê-lo, enquanto o prato do toca-disco continua girando sob ele. Estes dois toca-discos são conectados ao *mixer*, posicionado geralmente entre eles.

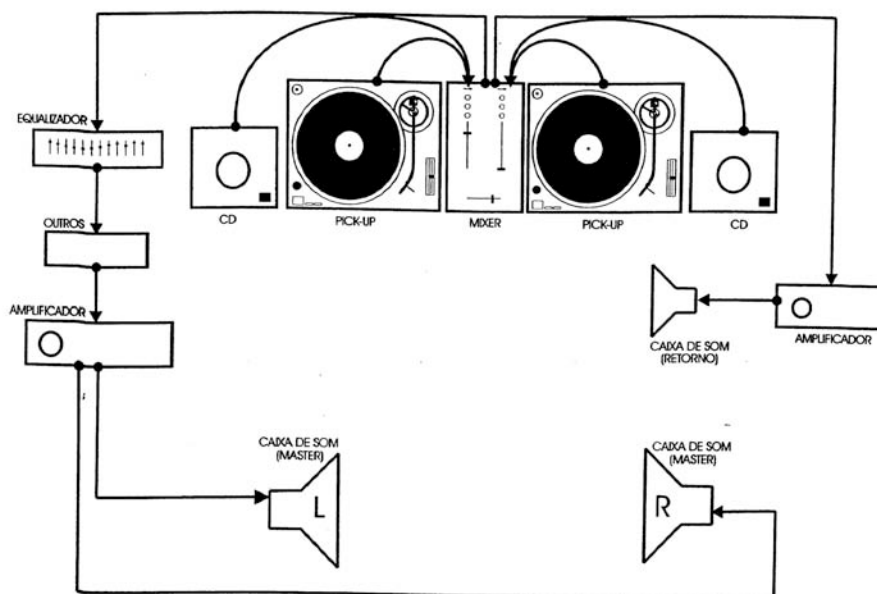


Imagem 20. Representação do sistema de som do DJ Fonte: Apostila do curso de formação de DJs da *Reexistência*, prof. DJ Mozart Riggi, ESPM/POA, 2002.

O *mixer* é um equipamento de forma retangular com botões cuja função básica é alterar a intensidade (“volume”) do som das faixas musicais sendo tocadas nos toca-discos (ver p. seguinte). Através dos potenciômetros (“botões de volume”), o DJ realiza todas as funções básicas de *mixagem*. Com eles, é possível controlar a intensidade geral, a intensidade geral de cada toca-disco, e a intensidade das freqüências graves, médias e agudas de cada

<sup>75</sup> Entre alguns círculos de DJs no Brasil os toca-discos são chamados de *pick-ups*, porém o termo mais freqüentemente usado entre os personagens desta pesquisa era toca-disco.

toca-disco. Além disso, há uma chave deslizante, que permite diferentes tipos de equilíbrio entre as intensidades dos dois toca-discos ou mesmo a troca rápida do sinal de um toca-disco para o de outro. Mexendo nestes potenciômetros, o DJ intervém significativamente sobre o material sonoro gravado em cada disco, podendo combinar a textura rítmica, melodias e efeitos, de um disco com os do outro, criando assim um arranjo até então inexistente. O DJ pode construir assim narrativas musicais de duração por ele definida, sem que o público perceba facilmente a seqüência de diferentes faixas musicais que ele compõe no ato. Embora o grau de intervenção e criatividade empregados por cada DJ seja diverso, conforme seu estilo pessoal ou grau de domínio técnico, o mínimo que se espera de um DJ é que consiga produzir uma narrativa sem “sambar”, i.e., errar a sincronia de andamento ou de compasso entre as duas faixas que está *mixando*, causando o “desencontro” das batidas dos dois discos.<sup>76</sup> O fone-de-ouvido usado pelo DJ - geralmente só de um lado -, tem a função justamente de permitir que ele sincronize as faixas dos dois discos enquanto o público dança ouvindo apenas uma delas.

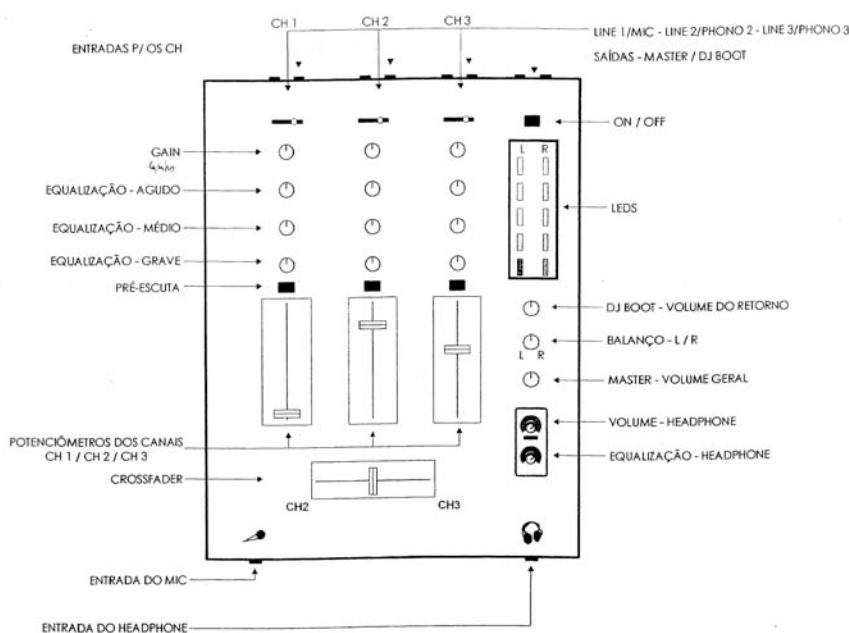


Imagem 21. Representação do *mixer*.

Fonte: apostila do curso de formação de DJs da *Reexistência*, prof. DJ Mozart Riggi, ESPM/POA, 2002.

<sup>76</sup> Os DJs de música eletrônica de classe média de Porto Alegre por mim entrevistados entre 2002 e 2003, ao invés de “sambar”, usavam a expressão “bater panela”, o que, sem dúvida, está relacionada à pouca significância do gênero samba em sua experiência urbana. Como pretendo mostrar no decorrer deste capítulo, a relação entre *drum & bass* e samba é fundamental para se compreender a identificação de DJs e público com o *drum & bass*.

Algumas vezes, além dos toca-discos, há um par de “CDJs” (“CD-players para DJs”) também conectados ao *mixer*, que, assim como os toca-discos, diferenciam-se dos CD-players de uso doméstico pela chave que permite o controle da velocidade do andamento de cada faixa e por um dispositivo giratório em sua superfície que permite ao DJ exercer sobre o material musical gravado no CD um controle semelhante ao exercido manualmente diretamente sobre o disco de vinil, adiantando-o, atrasando-o ou retrocedendo-o. Nos CDJs, os DJs tocam as faixas produzidas por eles mesmos, justamente pela dificuldade de se imprimir no Brasil discos de vinil para testar as faixas na pista de dança, o que acaba sendo feito em CD.

O CDJ tem, porém, uma importância secundária diante dos toca-discos e do *mixer*, sendo os primeiros geralmente apreciados por sua beleza e usados como símbolo para representar publicamente o universo dos DJs, como nos *flyers*, em camisetas, em tatuagens; enquanto o *mixer*, por sua estética excessivamente funcional, mesmo tendo um papel epistemologicamente fundante no mundo da música eletrônica, parece não despertar muito o interesse como símbolo de expressão pública. Seu papel neste universo parece estar seriamente voltado às suas capacidades funcionais ou simbólico-rituais. Quando os DJs ou público escolhem um símbolo para representar o seu mundo, quase sempre este é o toca-disco, o disco, ou mesmo os fones-de-ouvido.

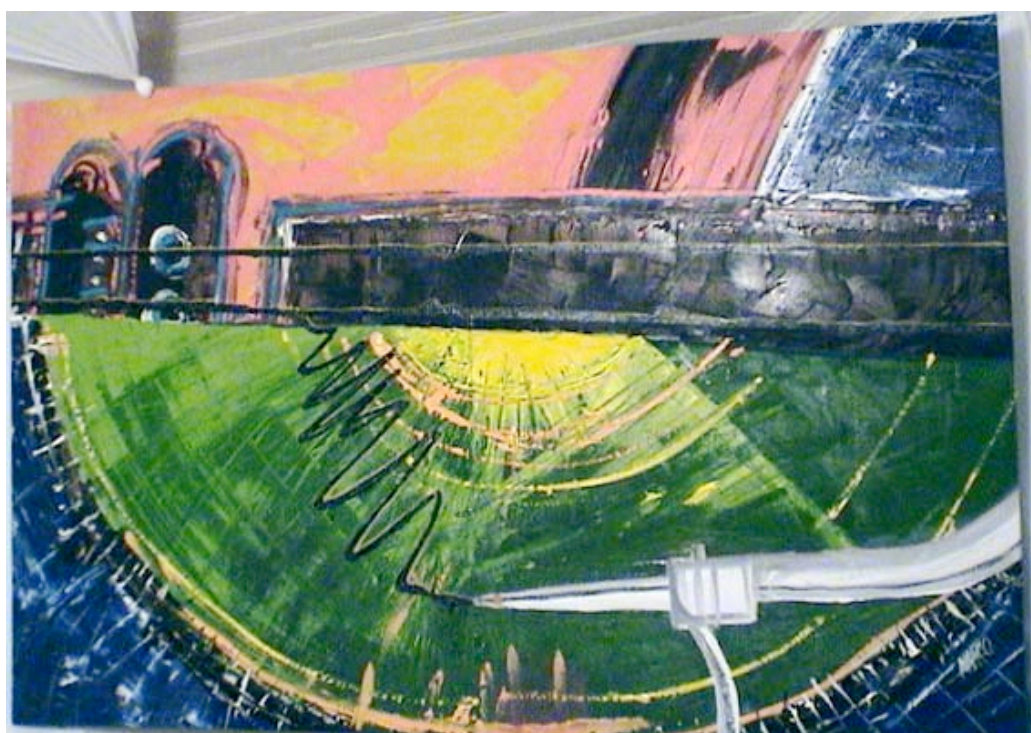


Imagem 22. Tela de artista não identificado no estúdio do DJ de *drum & bass* Marciel, em sua casa, no centro da Mauá/SP.



Imagem 23. Dorso do “DB”, residente em Poá/SP, na festa *Tendence* em São Miguel Paulista, ZL.

### **A mixagem “ao vivo”**

Na festa *Bam Bam e Pedrita*, organizada pela DJ Pedrita, no Sítio Elo em 2005, mesmo lugar da festa *Circuit of Love*, enquanto Pedrita estava tocando, o DJ Henry ficava perto dos toca-discos. Pedrita estava no comando, mas Henry algumas vezes interferia em sua performance, ajustando algum botão do *mixer* - um tipo de intervenção muito comum entre DJs que trabalham juntos na organização de festas, embora refletisse uma relação de autoridade. Estas intervenções são como “palpites” que um DJ dá na *mixagem* sendo realizada pelo outro. Para que um DJ interfira na performance do outro é preciso haver não apenas intimidade entre eles, mas o DJ que intervém precisa reconhecer-se e ser reconhecido pelo outro que está tocando como de autoridade suficiente para tal, caso contrário pode surgir daí

um conflito, pois o equipamento que usa e o trabalho de operação dos toca-discos é visto de modo geral com alguma sacralidade, como mostro abaixo.

Entre os DJs de *drum & bass*, um elemento muito comum durante sua performance é o chamado *rewind*, ou o retrocesso do disco que está sendo tocado, ao seu ponto inicial, para que o trecho tocado até então seja repetido. Isto acontece por iniciativa do próprio DJ, que percebe a euforia do público diante do disco que selecionou, da *mixagem* que realizou, ou por pedidos explícitos do público, quando então, em um movimento ágil o DJ faz o disco retroceder rapidamente, produzindo assim o efeito sonoro característico de *rewind*, ao que geralmente o público reage com palmas. Algumas vezes chegam a ocorrer quatro *rewinds* do mesmo trecho. Entre os DJs da periferia, assim como ocorria entre Pedrita e Henry, é muito comum um DJ amigo interferir nos toca-discos e fazer o *rewind*, sem que isso represente uma “invasão”, diferente do que acontece entre os DJs que tocam e organizam festas de *drum & bass* no centro, como no caso do DJ Marnel, que não admite que outra pessoa interfira quando está tocando. “Eu não acho certo que o outro DJ chegue lá e ponha a mãozona no toca-disco, não acho, eu acho isso péssimo”, diz ele, para quem neste caso existe um código claro de conduta: “o legal é você chegar, pedir *rewind*, o DJ vai lá e dá o *rewind*, mas chegar outro cara ...”.

Neste caso, os toca-discos e o *mixer* estão envoltos por uma aura protegida por um tabu, segundo o qual apenas pessoas autorizadas podem tocá-los. Marnel já experienciou a quebra deste tabu em duas posições diferentes.

... os que fazem isso são de repente DJs que tão mais próximos do DJ que tá tocando, não é qualquer um que chega lá, tipo, nunca te vi, chega lá e pfuuuuuu. ‘E aí meu?’ Porque aconteceu isso comigo uma vez, chegou um moleque do nada e já deu *rewind*, eu olhei pra ele assim: ‘e aí velho?’, acho que a minha cara foi tão rígida que o moleque nunca mais pôs a mão no toca-disco. Eu já passei por isso uma vez, eu cheguei, fui dar *rewind*, e a pessoa ... meu, eu nem entro mais na cabine quando o cara tá tocando...

A relação do DJ com os equipamentos reflete portanto as relações que os DJs estabelecem entre si e a percepção de sua individualidade em relação aos outros. Nas festas da periferia, a liberdade de um DJ interferir na performance do outro era evidentemente muito maior e as intervenções eram comuns, mesmo que fossem sonoramente imperceptíveis para o público. Na maioria das vezes elas serviam mais para demonstrar a proximidade do DJ “interventor” com o DJ que tocava do que para fazer “acertos” no “som”, como presenciei

algumas vezes um garoto que freqüentava as festas na condição de “público” mexer nos botões do *mixer* dos DJs, estando no espaço da pista de dança, sem ser preendido.

Alex TB, DJ de *techno*, que tocava perto do fim da festa, estava ao lado de Henry e eventualmente trocava algumas palavras com ele, também mexendo nas regulagens do *mixer* de Pedrita. A lógica destas interferências refletia uma clara diferença de autoridade entre eles. Nunca vi Pedrita interferir nas *mixagens* de Henry e Alex TB. Com a mão, Henry empurrava levemente um dos discos que estava tocando para que sincronizasse melhor com o outro disco. Pedrita tocou por aproximadamente quarenta minutos e deu lugar a Henry, o próximo do *line up*.

Mesmo com o braço direito engessado, Henry conseguia operar simultaneamente os dois toca-discos e o *mixer* com grande habilidade. Sua mão esquerda se movia rapidamente, girando os botões e movendo a chave deslizante do *mixer* de um toca-disco para o outro. Sua mão era o principal foco de atenção dos que estavam perto dele. Na frente de cada toca-disco havia uma lâmpada pequena neon de cor roxa, virada para cima, parecendo velas, o que fazia da mesa dos equipamentos uma espécie de altar psicodélico. No ambiente bastante escuro, a luz neon de cada lâmpada refletia-se no rótulo branco dos discos de vinil negro tocando. Além de mim, três garotos parados na frente da mesa dos equipamentos olhavam fixamente para os gestos de Henry, enquanto os outros dançavam logo atrás. Os movimentos de sua mão tinham uma beleza mística para o leigo, que ficava confuso, sem saber seu resultado prático na música que estava tocando. No pescoço descansavam seus fones-de-ouvido.

Depois de Henry, foi Alex TB quem assumiu os toca-discos. Alex, DJ de *hardtechno*, iniciou sua apresentação tocando o refrão da música “Take on me”, lançada em 1985 pelo grupo de rock eletrônico inglês A-HA: “Take on me/ Take me on/ I’ll be gone/ In a day or two”. Esta música certamente evocava na memória dos que ali tinham mais de vinte e cinco anos lembranças do final de sua infância, época em que esta música foi muito divulgada nas rádios e festas de rock do Brasil. O público ouvia a introdução imóvel, enquanto Alex ia aumentando a intensidade das batidas de *hardtechno* que emergiam como *background* até alcançarem a mesma intensidade de “Take on me” e a ele se sobreporam. O refrão melódico da faixa de rock romântico da década de 1980 contrastava radicalmente com a velocidade e violência do *hardtechno*, que aos poucos passava a predominar, provocando grande empolgação entre o público, violência que em minha imaginação correspondia à imagem de um robô de proporções sobre-humanas, articulado por uma série de motores potentes movidos a combustível e agressivamente ruidosos, correndo a uma velocidade de mais de dois passos



por segundo, cada passo correspondendo a uma batida da música. (Ouvir os exemplos musicais 2 e 3 no CD Anexo 2)

A unificação, ao vivo, realizada pelos DJs, das faixas musicais gravadas em dois ou mais discos diferentes – muitas vezes de gêneros musicais esteticamente muito diferentes entre si - em apenas uma, seja sincrônica ou sequencialmente, é chamada de *mixagem*. Estas diferentes faixas são *mixadas*, ou seja, as linhas rítmicas, melódicas, vocais e efeitos de pelo menos duas fontes diferentes são “combinadas” técnica e criativamente de modo a formar “uma” narrativa musical. No contexto da performance, diferente do produtor de música eletrônica, que tem a “música” como unidade e preocupa-se com a estrutura e o conteúdo desta unidade, o DJ tem em mente a relação desta música com o todo da narrativa sonora que constrói, que geralmente varia de trinta minutos a três horas, e as combinações que realiza. Mesmo que realize alterações pontuais na faixa pré-gravada, a sua unidade principal de medida é o repertório total de músicas que compõem sua apresentação. Nesta narrativa ele repete sons, compassos, volta ao início, etc, quando e quantas vezes quiser; ou mesmo passa do pop rock ao *hardtechno*, e os *mixa*. O modo como o DJ Cleber Port define o “DJ”, expressa claramente esta idéia:

ser DJ pra mim é você construir um entretenimento legal pro cara que tá na pista. A construção pra mim é uma estória, não é três músicas que o cara vai ouvir e vai falar: ‘pô, essa música é legal’, não, eu quero que o cara ache legal a construção da parada, tipo, do começou ao fim que ele vai ouvir ali, a progressão né, então eu tenho que passar, no caso do *drum & bass*, por várias facções, tem que tocar um pouco de coisas diferentes, coisas pop, sabe, uma coisa com vocal, outra sem, eu não sou muito: ‘só toco dark *drum & bass*’, não gosto disso, eu gosto de tocar o que eu acho legal, entendeu, e tento fazer uma construção boa, ... então eu tento ser gradativo, fazer uma construção legal pra criar uma atmosfera legal na pista. Ser DJ é isso, pra mim é fazer o cara se divertir de uma forma imposta por mim, não é fazer o que o cara quer, é ter personalidade, tipo: ‘esse é o som dele’.

Ser DJ é, para Cleber, “tocar uma estória”. O DJ não precisa se preocupar com a execução das notas, frases e trechos que compõem uma música; estas já estão gravadas nos discos, o que lhe daria uma liberdade maior de pensar a relação entre as músicas, mas por outro lado lhe demandaria um conhecimento e o acesso a uma coleção com um número considerável de discos, pois para cada meia hora precisaria de uma média de dez discos.

Há regras técnicas que os DJs seguem para *mixar* faixas diferentes - que são já produzidas a partir destas regras -, como é o caso do “compasso de trinta e dois tempos”. Os DJs iniciantes precisam contar as batidas para *mixar* uma faixa na outra, mas os DJs mais

experientes interiorizam esta estrutura de modo que a contagem se torna desnecessária. “É normal quando você tá começando você ficar contando compasso, cada trinta e duas batidas é um compasso”, explica o DJ de *drum & bass* Eduardo Araújo, “mas com o passar dos anos, se você ficar praticando sempre, isso passa a ser tão natural que você não conta mais.”

Quando o DJ começa a produzir faixas e a dominar a linguagem de composição dos estilos de música eletrônica, a *mixagem* torna-se ainda mais fácil, pois ele passa a reconhecer com mais facilidade os códigos da composição e assim a intervir com mais liberdade no material musical pré-gravado durante a performance, explica Eduardo Araújo:

a música te mostra os caminhos, quando você tá produzindo a música, você tem lá as barras de compasso, então [antes de] cada compasso que vai entrar você procura pôr alguma coisa diferente, ou você põe uma pré-entrada de compasso pro cara se ligar que o próximo compasso vai começar.

Estas regras formais servem para DJs de qualquer estilo do paradigma da música eletrônica - incluindo-se o *drum & bass* e o *techno* -, voltado à produção de uma narrativa musical de longa duração centrada na dança. Na *mixagem*, o DJ torna imperceptível a descontinuidade existente entre os diferentes elementos que combina. Sua narrativa unifica a diferença, aparando as arestas com os controles de intensidade (“volume”) de modo a produzir encaixes. O DJ realiza portanto a desobjetivação da música registrada num suporte como o disco de vinil ou CD como algo dado. Nas mãos do DJ, a gravação perde sua sacralidade como objeto intocável. Ele altera sua configuração original - se é que existe uma - , através da intensidade sonora e das combinações com outras gravações. No “instrumento musical” do DJ, não há uma regulagem padrão, como em alguns aparelhos com equalização pré-definida, vendidos para uso doméstico. Pelo menos no momento da execução, o DJ não altera a natureza do registro sonoro, mas todos os aspectos externos a ele. A natureza do registro sonoro ele altera em outro momento, nas *remixagens*, quando assume o papel de “produtor”.

A *mixagem* define-se na prática como intervenção criativa em um domínio da música popular ocidental que passou a ganhar destaque a partir da década de 1960: o das técnicas de gravação, mixagem, edição e equalização, etc, que incluem-se no conceito de “produção musical”; técnicas que teriam transformado significativamente o modo de produção musical midiática e o próprio resultado das gravações de grupos de rock, os primeiros a explorarem este potencial (Kealy 1979). Se, por um lado “o músico de rock vê o equipamento de estúdio como praticamente outro instrumento”, escreve Edward Kealy (Idem, 216), o DJ de fato

assume o equipamento de estúdio como instrumento, definindo sua autoridade artística e performática a partir dele. Alguns engenheiros de som que operavam esta dimensão da produção musical passaram a ser reconhecidos como responsáveis por grande parte do sucesso dos grupos que gravavam, tornando-se ícones da produção musical tanto quanto os próprios músicos (Idem), como é o caso do produtor, arranjador e compositor George Martin, que trabalhou com os Beatles na década de 1960. Neste sentido, a *mixagem* realizada pelo DJ seria um transbordamento dos limites deste papel, enquanto a própria figura do DJ seria uma versão potencializada, performática, do produtor musical que trabalha em estúdios de gravação com músicos “convencionais”.

A *mixagem* ao vivo como operação técnica apresenta-se, portanto, como um ato de mediação multidimensional, realizado pelo DJ, por um lado, entre a faixa de um disco e a de outro com o uso do *mixer*, e por outro lado, entre a narrativa sonora produzida por esta mediação e o público com seu equipamento de som, com o objetivo de fazer o público dançar, mas “mostrando algo diferente”, i.e., crítico para sua sensibilidade. Este microcosmo de mediações técnicas, como mostrarei adiante, é o núcleo de processos mais amplos de mediação realizados pelos DJs, através dos quais, com o uso do *mixer* como ferramenta de gênese musical e epistemológica, “um dado sistema social produz e reproduz a si mesmo a partir de um conjunto particular de mídias” (Mazzarella 2004, 346). William Mazzarella, chamando atenção para a importância da mediação cultural no contexto de globalização, explora criticamente o sentido antropológico das “mídias”, contribuindo para revelarmos o caráter dialético genético e reprodutor dos processos de *mixagem* realizados pelos DJs através do *mixer*. Para ele,

uma mídia é uma estrutura material, ao mesmo tempo possibilitadora e limitadora, para um conjunto de práticas sociais. Deste modo, a mídia é ao mesmo tempo dinâmica e amplamente tomada como dada. No entanto, a mídia é também uma tecnologia reflexiva e reificadora. Faz a sociedade imaginável e inteligível para si mesma na forma de representações externas. Inseparável do movimento da vida social ainda que dele removida, uma mídia é assim, de uma só vez, óbvia e estranha, indispensável e oculta, íntima e distante. (2004, 346)

Assim como para Mazzarella a questão da mediação concerne aos fundamentos do processo social (2004, 345), de um modo bastante paradoxal, a *mixagem* seria o processo que dá aos DJs a sua densidade de sentido como sujeitos musicais e sociais, além de ser um processo cujos fundamentos técnicos possibilitam - ao mesmo tempo que limitam -, a gênese

epistemológica de narrativas verbais, processos interpretativos e recriações simbólicas que desencadeiam processos sociais e culturais mais amplos. Os equipamentos e processos técnicos, portanto, não estão separados de universos de sentido mais amplos.

Paul Théberge, discutindo as semânticas e políticas das tecnologias musicais no campo da música popular ocidental, observa que “... as tecnologias eletrônicas não têm apenas se tornado o ambiente no qual a música é produzida e consumida ... têm também se transformado no meio através do qual processos estéticos, sociais e culturais são ativados e sustentados.” (1993, 180). O núcleo genético destas transformações é a relação mimética entre o ser humano e a máquina. A partir dela a técnica é semantizada, assim como a semântica é tecnicizada na mimese dialética promovida pelos DJs entre máquinas e sentidos na potencialização dos processos por eles desencadeados. Nesta direção, o meio não é apenas “meio” - “veículo”, “técnica” -, pois tem um poder genético originalmente não atribuído ele de produzir deslocamentos. O meio, neste sentido, não é um ponto de equilíbrio, mas o ponto mais crítico entre duas extremidades, um lugar tenso, ambíguo, de risco entre o ser e o não ser, que elimina aparentemente as discontinuidades, produzindo encaixes de potencial explosivo. Retomo a semântica crítica e a genética do “meio” no capítulo seguinte.

### **Os limites da *mixagem***

A *mixagem*, portanto, não se reduz às operações técnicas realizadas pelos DJs. Sua semântica social é aprofundada quando exploramos os critérios estéticos empregados por eles para *mixar drum & bass* ou *techno* com outros gêneros musicais. O *mixer* possibilita a mediação de faixas musicais de diferentes estilos, tendo cada gênero um sentido particular no universo estudado, evocando universos e fenômenos socioculturais mais amplos.

O *drum & bass* é destacado pelos DJs nele especializados como um estilo esteticamente fácil de ser *mixado*. Seria possível *mixá-lo* com uma infinidade de gêneros, estilos e elementos musicais, de música sinfônica a ruídos cotidianos, passando pelo repertório de música negra e popular brasileira e internacional - uma compatibilidade praticamente universal, usada para diferenciá-lo em relação a outros gêneros de música popular moderna e tradicional. No capítulo anterior, o DJ Negrulho explicava sua preferência pelo *drum & bass* por ser um estilo através do qual podia expressar ao mesmo tempo suas “origens”, sua “história” e sua “realidade”, para ele representadas por uma variedade de gêneros musicais da diáspora africana, como reggae, hip hop, jazz, soul e funk. Para Cleber Port, o principal apelo do *drum & bass* seria a liberdade de “fazer qualquer fusão com

qualquer coisa, e você ter uma sonoridade original, sem ficar com aquela cara *fake*”. “É o único tipo de música que você coloca desde um barulhinho da caixinha de fósforo a um clássico, uma orquestra em cima”, enfatiza Marnel a singularidade quase universal de combinações possíveis no *drum & bass*: “um tipo de música muito fácil, você mistura com todos os estilos musicais, jazz, funk, samba, rock, *house*, *techno*.” Para Cangaíba, DJ de *drum & bass* e *jungle*, a própria formação estilística do *jungle*, precursor do *drum & bass*, teria resultado da *mixagem* de elementos musicais de outros estilos, como uma receita de bolo: “acelera um pouquinho a batida do hip hop, daí põe um pouquinho de reggae, acrescenta um MC ...”, e daí teria surgido o *jungle*.

As possibilidades de *mixagem* do *techno*, comparado ao *drum & bass*, seriam mais limitadas, afirma Johnny DB, DJ de *drum & bass*: “você pode tramar uma guitarra no computador e pôr ela no *drum & bass*”, acrescentando que “no *techno* dá também”, porém, é possível misturar *drum & bass* “com bossa nova, até com MPB já tem, ... já o *techno* não dá pra pôr bossa nova como conseguiram com uma batida de escola de samba.” Diante do *drum & bass*, o *techno* teria mais restrições para *mixagem*, conforme um princípio baseado no sistema de classificação que os diferencia - embora não de modo simples -, respectivamente, como um estilo da linhagem das músicas de batidas “quebradas” e da linhagem de batidas “retas”, conforme me afirmava Márcio Duarte no capítulo anterior. O *drum & bass*, no entanto, não teria restrições de *mixagem*, podendo ser combinado mesmo com músicas da linhagem “reta”, como o *techno* e o *house*, músicas “pra pista de branco”, lembra Márcio, privilegiadas nos clubes de São Paulo desde a década de 1970 por serem mais “viáveis” financeiramente, justamente por atraírem o público branco de camadas médias. O contrário, porém, não seria possível: músicas da linhagem “quebrada” “não combinariam bem” com músicas da linhagem “reta”.

As músicas da linhagem “reta”, como o *techno*, seriam, estilisticamente, mais difíceis, de *mixar*. Alex TB *mixava hardtechno* com rock eletrônico inglês da década de 1980, e Johnny DB fala da possibilidade de se *mixar* o som de guitarra, instrumento associado ao rock, com *techno*. Não seria possível para Johnny *mixar* bossa nova com *techno*, assim como é com *drum & bass*, embora um DJ norueguês já tivesse *mixado* uma batida de escola de samba com *techno*, fato que explorarei a seguir. “Um DJ norueguês”, porém, que não compartilha dos critérios estéticos dos DJs socializados na periferia de São Paulo, mas cuja faixa fez muito sucesso entre eles. Henry lembrava de um DJ de Curitiba que, também fora deste universo, tinha produzido uma faixa de *techno* com sons de berimbau, outro exemplo pontual, evocado a partir de seu amplo conhecimento do repertório internacional de seu estilo.

A dimensão social que orienta as possibilidades de *mixagem* é, para os próprios DJs, bastante perceptível. Como mostrei no capítulo anterior, o *drum & bass* é entendido pelos DJs como um estilo musical fortemente associado às periferias, seja de São Paulo ou de Londres; uma identificação considerada difícil de se desfazer para atrair o público de camadas médias. Lembrava Márcio que a facilidade de introdução do *drum & bass* para o público das periferias de São Paulo se deu por sua identificação prévia com o hip hop e o samba, gêneros da linhagem “quebrada”. O *techno*, por sua vez, teria sido preferido pela classe média branca já acostumada com as batidas “retas” do rock, da *disco music* e do *house*.

Embora o *drum & bass* e o *techno* tenham adquirido conotações étnicas e de classe diferenciadas no Brasil, o que se expressa na diferença entre músicas de batidas “quebradas” e “retas”, sua origem étnica e de classe seria a mesma, conforme revela Eduardo Araújo, DJ de *drum & bass* de Mauá/SP, lembrando do perfil sociológico dos artistas que definiram os dois estilos:

hoje em dia as pessoas rotulam os estilos, falam: ‘ah, *black music* é coisa tal’, mas música eletrônica em geral quase tudo é *black music*. O *techno*, se você for ver, nasceu em Detroit, quem fazia eram os negros, então é música *black*, o *drum & bass*, nossa, mais que nunca, porque tem a influência do reggae jamaicano ... é uma música totalmente *black*, mas ao mesmo tempo muito aberta, pra todo mundo que quiser experimentar.

Os rótulos empregados para classificar estilos musicais encobririam sua origem comum, fato já percebido pelo DJ Negrulho - conforme o capítulo anterior - entre a variedade de gêneros e estilos de música que conhecia, a maioria deles afro-diaspóricos, expressivos de identidades construídas transnacionalmente. A definição do estilo *techno*, conforme a história dos subgêneros de música eletrônica narrada pela literatura de divulgação, confirma a afirmação de Eduardo Araújo, atribuindo-a a jovens negros de Detroit, nos Estados Unidos (Reynolds, 1998).<sup>77</sup> No entanto, o *techno*, da mesma forma que a música *house*, cujo estilo teria sido definido por DJs que tocavam em boates freqüentadas por negros e latinos gays de

---

<sup>77</sup> Conforme Simon Reynolds, o contexto em que o *techno* teria sido definido era bastante particular. Os três DJs a quem é atribuída sua autoria, na metade da década de 1980, Kevin Saunderson, Juan Atkins e Derrick May, pertenciam a uma nova geração de jovens negros com razoável poder de consumo, pertencentes a famílias de trabalhadores da indústria automobilística residentes em Belleville, uma pequena cidade rural a cinquenta quilômetros de Detroit. A juventude negra abastada da região interessava-se pelas tendências culturais européias de moda e música, como forma de se diferenciarem dos jovens do “gueto”. Não havendo casas noturnas na cidade, as festas eram realizadas pelos próprios jovens em clubes de escola, e suas preferências musicais eram música *disco* italiana e música pop eletrônica alemã e inglesa. Para Reynolds, a estética futurista dos sons frios e secos - embora com o pulso do *funk* - do *techno*, capturava o processo de transição por que passava Detroit: “do boom industrial à terra do desperdício pós-fordista, da capital norte-americana da produção automobilística à capital do homicídio.” (Reynolds 1998, 14-9).

Chicago (Idem) e Nova Iorque (Collin 1997; Fikentscher 2000), é associado pelos DJs da periferia de São Paulo, conforme sua perspectiva, às classes médias brancas frequentadoras das boates nas regiões centrais de maior prestígio da cidade que teriam se apropriado destas estéticas musicais como emblema do seu vanguardismo na definição de tendências culturais locais.<sup>78</sup> As transformações de sentido e contexto por que teria passado o *drum & bass*, porém, seriam menos evidentes, por ser entendida como música “da periferia” tanto em São Paulo quanto em Londres.

Esta “defasagem” semântica de uma mesma linguagem musical entre seus supostos contextos de origem e seu contexto de apropriação em São Paulo, termina por gerar tensões étnicas e de classe quando são combinados estilos musicais que evocam ao mesmo tempo diferentes extensões geopolíticas de sentido. Esta mesma defasagem permite que o *techno* seja apropriado no Brasil por jovens brancos de camadas médias com um sentido de distinção social, sem que existam referências explícitas ao seu contexto social de origem. Esta defasagem sincrônica é, no entanto, produto de processos globalizados de apropriação prática e simbólica por que passaram estas linguagens musicais entre diferentes públicos e lugares em um fluxo de pessoas, músicas e idéias entre diversos públicos de cidades dos Estados Unidos, Reino Unido, Espanha e Índia (Collins 1997; D’Andrea 2004; Reynolds 1998). O encontro destes elementos distantes, “estranhos”, promovido pelos DJs da periferia de São Paulo resulta na necessidade de mediação semântica entre eles, de um modo que estilos e gêneros musicais que não fazem parte da cosmologia globalizada possam ser com eles *mixados* - como é o caso de alguns gêneros musicais “nacionais” brasileiros: samba, pagode, *axé music*, MPB e bossa nova.

A dimensão crítica da música eletrônica no contexto de São Paulo emerge com mais força quando os gêneros que compõem esta escala global, distante, são colididos com a sociologia musical local. Aí começam a aparecer restrições invisíveis de outro modo para o discurso inclusivista dos DJs de *drum & bass*, que se aplicam em menor medida também para o *techno*, estilo já visto como bastante restrito. Embora o *drum & bass* possa ser misturado com samba, não é com qualquer tipo de samba. As restrições são ainda maiores no caso do *techno*.

---

<sup>78</sup> Márcio Duarte lembrava, no Capítulo 1, dos termos originalmente pejorativos, como “cybermanos”, criados por jornalistas locais para se referirem ao público de grupos populares que passou a frequentar suas festas, posteriormente incorporados pelos próprios para se auto-definirem, subvertendo seu propósito inicial.

As tentativas protagonizadas por *outsiders* da cena eletrônica de combinar música eletrônica com gêneros musicais brasileiros populares de massa revelam de modo privilegiado os limites destas possibilidades de *mixagem*. Em 2002, em São Paulo, com o início da popularização das festas de música eletrônica, “*raves*”, entre o público de camadas médias - uma atividade visivelmente lucrativa, porém delimitada a um universo social com códigos culturais e sentidos muito bem definidos -, produtores de outros tipos de festas entraram neste mercado com uma proposta singular: combinar o modelo das festas *rave* com gêneros como axé, samba e pagode - aparentemente tentando combinar o público dos dois tipos de música. Como mostro a seguir, pelo menos para o público de música eletrônica, este tipo de combinação era algo bizarro, sendo seu fracasso evidente.

Durante o trabalho de campo de minha pesquisa de mestrado no ano de 2003, numa festa *rave* dirigida ao público de camadas médias em uma fazenda em Arujá, região metropolitana de São Paulo, recebi um *flyer* divulgando uma destas festas, cujo nome era “Axé *rave*”. Esta festa, que seria realizada em um sítio em Itapequerica da Serra, era patrocinada por cinco academias de ginástica de cidades da região metropolitana a leste de São Paulo; prometia combinar um repertório tão diverso quanto “black music”, “p.s.y trance”, “axé e pagode”, perfeitamente combinável para o público *outsider* da cena frequentador destas academias de ginástica. Se na musicologia dos DJs, a *black music* é considerada a matriz do *drum & bass* e do *techno*, o *psytrance* era a música que no momento vinha tendo crescente apelo entre o público de camadas médias que não teria qualquer interesse pela música e seguia o que é “moda”, enquanto o axé e o pagode representavam o mau-gosto massificado de seus pares sociais da periferia. O *flyer* ainda anunciava um concurso de dança “lambaeróbica” (dança lambada combinada com ginástica aeróbica), evocando o gosto popular midiático comum a programas de TV de auditório. “Antigamente tinha umas misturas assim”, lembra Marcela, sócia da DJ Pedrita no projeto *Circuit of Love*, que teve acesso aos *flyers* destas festas,

... teve época, há dois anos atrás, eu vi um *flyer* e eu achei um absurdo e ao mesmo tempo engraçado, *flyer* escrito assim: ‘*techno* samba, *techno* axé’, eu juro pra você, uns *flyers* preto e branco de umas festas que tinha. Começaram a tentar uma mistura de música eletrônica com essa coisa mais brasileira né, esse ritmo assim que vai pro pagode, porque a epidemia do Brasil é o samba, então o que acontece? eles queriam fazer uma mistura né, eu falei assim: ‘que absurdo, eu não vou conseguir ir nessa festa’, sei lá, ninguém foi nessas festas ... o que eles tavam mais apostando era no *techno* samba mesmo, *techno* axé, imagine só, eles iam dançar lá ‘tum tum tum tum



tum, na boquinha da garrafa...’ já pensou?<sup>79</sup> Deve ser um sarro, eu falei: ‘que é isso gente?’, [meus amigos] racharam o bico, zoaram, jogaram fora [o *flyer*], ninguém foi nessas festas, aí pararam com isso. ... eu acho que não cai bem, não tem nada a ver, acho que o pessoal mistura muito as coisas, os ritmos, eles querem misturar tudo e sei lá, acho que não tem nada a ver isso aí, o pessoal tem que se inspirar mais naquilo, sabe, pra dar certo, pra crescer, é o *techno*, é o *techno*, é o *drum & bass*, é o *drum & bass*, é o *psy*, é o *psy*, entendeu?

Quando alguém tenta combinar música eletrônica com pagode ou axé em uma mesma festa, a mistura é vista como demasiada, fora dos padrões aceitáveis. As *mixagens* realizadas pelos DJs ocorriam sempre a partir de um estilo-base. Como mostrarei a seguir, seu sentido é definido pelo que determinado gênero musical representa em sua história pessoal e coletiva. Não há em suas festas outro gênero que não seja “música eletrônica”. A própria introdução do *drum & bass* e do *techno* para o público da periferia de São Paulo foi um processo lento e gradativo, cheio de tensões de natureza diversa, iniciado por Marky e outros DJs há pelo menos dez anos - como procurei mostrar nos capítulos anteriores.

Embora Marcela refira-se acima apenas às tentativas de combinação do *techno*, na ocasião de uma festa, com axé, samba e pagode, e embora os DJs de *drum & bass* afirmem que “tudo” pode ser *mixado*, a especialização musical dos DJs que tocam nas festas, as *mixagens* por eles realizadas em suas performances, bem como as registradas em discos de vinil ou CDs, nos mostram que nem tudo pode ser *mixado*. A grande maioria dos DJs que toca nas festas da Zona Leste é especializada em *drum & bass* e suas variações, ou em *techno* e suas variações, enquanto uma minoria é especializada em estilos correlatos, como *trance* e variações. Não existem, portanto, *mixagens* de *drum & bass* com música axé ou pagode realizadas por DJs de prestígio neste universo da música eletrônica.

As combinações são entendidas como possíveis dentro de um limite, que por sua vez é definido por atores socialmente legitimados para tal e que operam símbolos musicais em contextos definidos. As possibilidades de *mixagem* e combinação não são de modo algum definidas simplesmente pelo gosto de seus realizadores, mas pelos significados étnicos, de

---

<sup>79</sup> A expressão “na boquinha da garrafa” se refere à música e à dança correspondente do grupo de pagode/axé *music baiano É o Tchan!*, amplamente veiculadas nos meios de comunicação de massa no Brasil no início da década de 2000. Nas performances do grupo, enquanto o vocalista cantava: “Vai dançando na boquinha da garrafa/ É na boca da garrafa ...”, as dançarinas dançavam rebolando os quadris, agachando-se, até ficarem bem próximas de uma garrafa de cerveja colocada, em pé, no chão. A letra e a dança têm uma conotação claramente erótica, assim como outras músicas e danças de outros grupos do mesmo gênero musical. A expressão mencionada por Marcela simboliza de modo geral o tipo de sensibilidade cultural promovido por este tipo de música/dança bastante popular na periferia de São Paulo em relação ao qual os participantes de festas de música eletrônica definiam sua identidade. Por este motivo parecia soar tão absurdo para ela a expressão “*techno axé*”.

classe e geopolíticos de cada um destes estilos musicais e por vínculos de reciprocidade que vão muito além do universo local.

### ***A re-mixagem e o sample***

*Remixagem* é a recriação, “em estúdio”, de uma faixa musical “produzida” pelo próprio DJ, ou por outro, na estética do *drum & bass* ou do *techno* - dependendo de sua especialização. Para recriar esta faixa, o DJ copia dela trechos (*samples*) que considera significativos, de poucos ou muitos segundos de duração, e os combina com outros ritmos e melodias copiados de outras faixas ou criados por ele mesmo a partir de sons fragmentados disponíveis em “bancos de *samples*” do próprio software que usa para montar a música ou comprados na internet. Há inclusive empresas especializadas na produção de *samples* dos mais variados tipos, de piano, guitarra, bateria, etc, “imitando” sons de instrumentos de marcas específicas e timbres de músicos famosos, a instrumentos étnicos de várias partes do mundo (Théberge 2003).<sup>80</sup>

Este processo faz parte do conceito mais amplo de “produção”, atividade que tem lugar “em estúdio”, localizado muitas vezes na casa dos DJs, compostos algumas vezes por diversos tipos de equipamentos, como sintetizadores (popularmente conhecidos como “teclados”), seqüenciadores, amplificadores, caixas-de-som, toca-discos, e outras simplesmente por um computador pessoal convencional. Neste ambiente tem lugar o domínio da “produção”, i.e., de criação e autoria musical, possibilidade almejada por quase todos os DJs da periferia de São Paulo ao mesmo tempo como um símbolo de prestígio e como potencializador de suas carreiras - porém alcançado apenas por um número muito reduzido deles. Embora DJs como Henry Jay, China, Eduardo Araújo e Marciel tivessem acesso a estúdios onde ensaiavam suas primeiras produções - os dois últimos os tinham em suas próprias casas -, nenhum dos DJs que entrevistei tinha produções impressas em discos de vinil, e apenas Marnel e Grace Kelly Dum tinham produções impressas em CDs, respectivamente: três faixas lançadas por dois selos nacionais e dois internacionais, e uma

---

<sup>80</sup> No caso dos instrumentos étnicos, estas empresas disponibilizam *samples* de melodias inteiras, para que o interessado evoque em sua música de modo mais intenso o “espírito” da cultura exótica do qual aquele tipo específico de som faz parte. A obtenção deste tipo de *sample* entre músicos tradicionais residentes no meio urbano ou em comunidades rurais se dá, não raro, como expropriação, pois, quando pagos, os músicos recebem valores insignificantes em relação aos lucros obtidos por estas empresas no mercado internacional (Théberge 2003). O uso deste tipo de *sample*, no entanto, é mais comum no gênero musical de maior apelo no mercado mainstream internacional chamado de “world music”. Os *samples* preferidos pelos produtores de *drum & bass* e *techno* são geralmente dos gêneros de música popular vistos como precursores ou “parentes” de seu estilo, obtidos de suas coleções particulares.

faixa lançada por um selo nacional; enquanto DJs como Marky e Patife tinham em torno de trinta faixas cada um, lançadas em vinil e CD por selos nacionais e principalmente internacionais, o que nos dá uma idéia clara da diferença do currículo que registra a trajetória destes DJs.

Os DJs brasileiros Marky e Patife, além de serem personagens-referência para que os DJs da periferia de São Paulo definam suas estratégias pessoais e profissionais, são também formadores de sua sensibilidade estética, entre o que incluem-se os critérios definindo o que pode ou não ser *mixado*. A própria emergência destes DJs na cena musical paulistana ocorreu, como tem sido evocado ao longo deste estudo, em um primeiro momento, a partir da metade da década de 1990, pela sua capacidade de introduzir um estilo musical “estranho”, crítico, para a sensibilidade estética do público local. A música introduzida como diferente era o *drum & bass* em suas versões anteriores, o *techno hardcore* e o *jungle*, através de discos produzidos por DJs e produtores londrinos. E num segundo momento, a partir da década de 2000, primeiro pela introdução de suas próprias produções musicais *mixando drum & bass* e “música brasileira” no mercado internacional, e depois, no próprio mercado nacional de “música brasileira”. As *mixagens* realizadas por estes DJs evocam, portanto, a sua própria trajetória profissional transcontinental.

A possibilidade de misturar música brasileira com as batidas do *drum & bass*, no entanto, não existia na concepção dos DJs, foi concretizada por Marky, Patife e seus parceiros, só alguns anos depois de se especializarem em *drum & bass*. Antes disso, o leque de gêneros e estilos musicais considerados compatíveis com o *drum & bass* era o definido por seus produtores ingleses e desta forma seguido também pelos DJs brasileiros, limitado apenas a gêneros musicais globalizados afro-diaspóricos, como reggae, hip hop, soul, jazz e funk “significativos” para que estes produtores evocassem suas “origens”. O estabelecimento da possibilidade de *mixar drum & bass* com música brasileira ocorreu somente quando DJs influentes como Marky e Patife, de DJs, passaram a ser também “produtores”, marcando sua “personalidade musical” com uma identidade brasileira bastante singular, também evocando, através dela, suas “origens”.

Antes de “produzirem” suas próprias músicas, as possibilidades de *mixagem* estavam restritas às performances que faziam ao vivo, usando discos ou CDs pré-gravados de *drum & bass*, o que limitava a elaboração conceitual e estética da *mixagem* - considerando-se que uma única faixa leva pelo menos alguns dias para ser finalizada. Sem produções próprias, o DJ não tem como atuar na rede de reciprocidade na qual os DJs tocam as músicas uns dos outros, sendo a prática da reciprocidade fundante da cena *drum & bass* como formação social, por

sua vez definida pelas redes sociais de extensões variadas formadas pelos DJs. A diferença da *mixagem* feita ao vivo para a registrada em um disco é que a primeira, sendo única, não poderia ser divulgada para outros DJs a não ser que seja submetida a um processo de adequação aos padrões de reprodução sonora que só pode ser realizado em estúdio.

A possibilidade de apropriação estética do *drum & bass* por DJs brasileiros, i.e., sua recriação, ocorreu, portanto, quando estes passaram a dominar a linguagem musical e de uso de equipamentos definida pelos DJs/produtores europeus. Esta recriação baseou-se na mediação de um determinado tipo de música brasileira para o público especializado em *drum & bass* nacional e internacional, e da música *drum & bass* para a audiência mais ampla de música brasileira nacional e internacional. Os dois exemplos mais significativos desta mediação são as faixas “Carolina Carol Bela” e “Sambassim”, que analiso a seguir. Tento produzir uma “imagem de múltiplas camadas de riffs<sup>81</sup> e repetições musicais que sintetizam-se em combinação” oferecendo “um lugar intersticial que pode melhor representar iconicamente um processo de síntese emergente de forças sociais mais multiplamente determinadas do que o modo usual de descrever totalidades complexas pelo alinhamento de uma série de oposições binárias.” (Monson 1999, 49) - conforme a proposta formulada por Ingrid Monson a partir de uma tentativa da interpretação das músicas da diáspora africana em diálogo com as teorias da globalização.<sup>82</sup>

A partir desta imagem - uma “estrutura da conjuntura” (Sahlins 1981, 35) musical, “estruturada e estruturante” (Bourdieu 1990, 53) -, procuro revelar questões étnicas e de classe no contexto geopolítico desigual das trocas transnacionais mediadas simbolicamente nas trajetórias profissionais de seus produtores.

### “Carolina Carol Bela”, ou “LK”

Uma das faixas que é lembrada pelos DJs como um exemplo de combinação de *drum & bass* com MPB - e que ao mesmo tempo teria inaugurado esta possibilidade -, é o *remix*, produzido por Marky e seu parceiro Xerxes, da música de Jorge Ben e Toquinho - “Carolina Carol Bela” -, gravada originalmente em 1969. O *remix* foi lançado no Brasil pela gravadora Trama, em 2001, em um CD, junto com faixas de produtores do Reino Unido *mixadas* por

<sup>81</sup> Monson (1999) define *riffs* como: “pequenos segmentos de som repetidos, empregados singularmente, em chamada e resposta, em camadas, como melodia, acompanhamento ou linha de baixo” (Idem, 31).

<sup>82</sup> Monson prefere usar o pentagrama musical convencional para representar as múltiplas forças interagindo no processo de globalização manifestas nos elementos sonoros que compõem a narrativa musical de algumas obras. Minha opção (ver Imagem 24, p. 246) foi produzir um tipo alternativo de representação gráfica, que destacasse a combinação estrutural entre os elementos musicais mais do que seu conteúdo musical.

Marky.<sup>83</sup> Estes dois DJs/produtores *mixam* na faixa “Carolina Carol Bela” duas linguagens musicais diferenciadas, que por sua vez metaforizam universos socioculturais hipoteticamente estranhos entre si.<sup>84</sup> (Ouvir os exemplos musicais 4 e 5 e ver o Mapa da *mixagem* desta faixa. Imagem 24, p. 247).

O *remix* de “Carolina Carol Bela” foi construído a partir de dois *samples*, extraídos da composição original, transformados e incorporados à linguagem do *drum & bass*. O primeiro é a frase contra-métrica de violão, de duração de quatro compassos de quatro tempos que introduz a faixa original, e o segundo é a estrofe vocal cantada em pergunta-e-resposta por Toquinho e Jorge Ben: “... Que ela mora no meu peito (Toquinho)/ E eu moro vizinho a ela (Jorge Ben)/ Que eu fico desse jeito (Toquinho)/ Pensando nos beijos e nos carinhos dela (Jorge Ben)”. Estes dois *samples* evocam nesta faixa a “música brasileira”, entendida como MPB, do final da década de 1960. Analisando tecnicamente este *remix*, é possível observar como a “música brasileira” foi combinada com a música *drum & bass*. O primeiro passo teria sido adaptar o andamento original dos *samples* (84BPMs) ao andamento da textura rítmica do *drum & bass* (174BPMs), aumentando-o para 87BPMs. Os *samples* são portanto sobrepostos a uma base rítmica em andamento de velocidade pouco maior que o dobro da original e

---

<sup>83</sup> Conforme o banco de dados internacional sobre registros discográficos [discogs.com](http://discogs.com), mesmo *remix* foi lançado também no mesmo ano para o mercado internacional pelo selo londrino Movement, novamente em um CD intitulado *The Brazilian job mixado* por Marky com produções de DJs do Reino Unido. Desta vez, porém, acompanhado de mais duas faixas de produtores brasileiros: “Sambassim”, composta por Fernanda Porto e *remixada* por Marky, e “Só tinha que ser com você”, numa *remixagem* feita por Marky, Patife e Eduardo Marote e interpretada pela cantora Fernanda Porto, sem que o nome de seus compositores originais, Aloysio de Oliveira e Tom Jobim, fossem mencionados. Neste CD, o nome “Carolina Carol Bela” foi substituído por “LK”, abreviatura para o novo nome que deram a ela: “Liquid Kitchen”, embora a faixa fosse exatamente a mesma. Como é comum no universo da música eletrônica, a faixa foi, posteriormente, novamente *remixada* pelos próprios DJs e por outros.

<sup>84</sup> Como mencionado no capítulo anterior por Márcio Duarte, antes do advento da tecnologia de produção e edição musical digital, a *remixagem* era feita, embora de modo muito mais limitado, mecanicamente, cortando-se e remontando-se fitas cassete com gilete e fita adesiva. Na segunda metade da década de 1970, DJs de rádios paulistanas e cariocas começaram a editar fitas magnéticas de uso profissional (de rolo) da mesma forma, fazendo “versões originais” exclusivas a partir de duas ou mais fitas da mesma música comercializada para o consumidor em formato LP e cassete (Assef 2003, 113). Na década de 1980, gravadoras como Som Livre e CBS começaram a se interessar pelos *remixes* feitos pelos DJs nas rádios e passaram a contratá-los para *remixarem* as músicas de várias bandas e artistas brasileiros em versão *dance*, como Kid Abelha, Titãs e Barão Vermelho. Os *remixes* tornavam as músicas de grupos de rock e pop rock atrativas para públicos mais amplos, alcançados pelas rádios e casas noturnas, potencializando seu apelo comercial. O *remix* da faixa “Revoluções por Minuto”, do grupo RPM, feito para divulgar o álbum de estréia do grupo, teria sido o primeiro no Brasil a ser lançado pela gravadora diretamente em disco, distribuído apenas para rádios e casas noturnas (Idem, 126-7). O surgimento do disco de vinil produzido especialmente para DJs teria ocorrido em 1975, em Nova York (Fikentscher 2003, 304), como forma de divulgar *remixes*. A diferença em relação às versões lançadas em LP e cassete produzidos para o consumidor era que continham versões estendidas, com maior acentuação das linhas rítmicas, e geralmente uma versão sem os vocais do lado B, produzidas para serem executadas e dançadas nas casas noturnas. Enquanto a indústria da música de massa parava de produzir LPs e cassetes, apostando no CD, a produção independente de vinis para DJs crescia conforme a figura do DJ adquiria destaque no cenário mundial de casas noturnas (Idem), tendo este se tornado atualmente o formato usado pelos DJs como forma de legitimar sua função no campo da performance musical, como mostrei no final do Capítulo 4. Não há, no entanto, cf. os relatos dos DJs que entrevistei, discos de vinil de gravadoras independentes para DJs sendo produzidos no Brasil.

incorporados à “estética da repetição” característica de todos os estilos de música eletrônica, uma estética que John Chernoff interpreta como de grande poder na música africana, o que parece se reproduzir na música afro-diaspórica a partir de um linguagem diferenciada, no caso do *drum & bass* em particular, “magnificando” o poder de evocação dos *samples*. Para Chernoff,

A repetição de um ritmo bem escolhido continuamente reafirma o poder da música por prender (*locking*) este ritmo e as pessoas ouvindo-o e dançando-o em uma estrutura dinâmica e aberta. Os ritmos na música africana podem relacionar-se entrecruzando-se ou por chamada e resposta, mas em ambos os casos, por causa do conflito dos ritmos africanos entrecruzados, o poder da música não é apenas capturado pela repetição, é magnificado. (1979, 112)

Este poder da repetição rítmica parece evidente na narrativa do *remix* de Marky e Xerxes, que começa com a frase de violão de duração de quatro compassos de quatro tempos cada,<sup>85</sup> repetida sem alteração nenhuma - embora apareçam outros elementos musicais - por um total de oito vezes, até que em sua nona repetição é inserida a textura rítmica que caracteriza a faixa como *drum & bass*, juntamente com uma seqüência de quatro acordes em um timbre que lembra o som de um órgão elétrico de igreja. É apenas depois de sua vigésima repetição que a frase de violão é suprimida da narrativa musical. A textura rítmica serve como base para a frase de violão enquanto esta é repetida doze vezes. Em sua décima sétima repetição, o *sample* de voz começa a ser quase imperceptivelmente introduzido sobre a base rítmica existente, sendo de fato introduzido apenas quando a frase de violão é suprimida, antes do que seria sua vigésima primeira repetição. A partir daí, a narrativa é conduzida pela estrofe cantada, que é repetida quatro vezes sobre a textura rítmica. Quando a estrofe é repetida pela quinta vez, ganha mais ênfase, pois a textura rítmica e a seqüência de acordes que a acompanhavam são suprimidas. Em sua sétima repetição, a estrofe volta a ser acompanhada da textura rítmica e da seqüência de acordes até a sua décima repetição. No lugar do que seria sua décima primeira repetição, a frase de violão é retomada e a estrofe vocal suprimida, voltando-se à atmosfera do início da faixa, porém a frase de violão sofre pequenas variações em relação à sua forma inicial, sendo repetida quatro vezes sobre a textura rítmica. Como este *remix* da faixa “Carolina Carol Bela” é apresentado por Marky como a segunda faixa de um CD de faixas por ele *mixadas*, em sua quinta repetição é introduzida uma

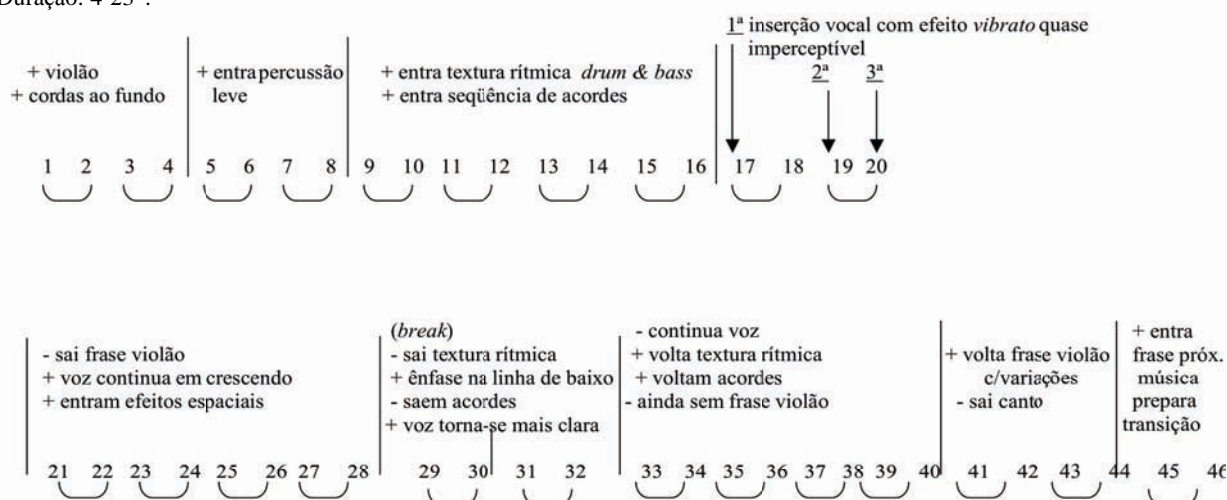
---

<sup>85</sup> Cada número no Mapa da *mixagem* representa a duração de uma repetição desta frase. Na versão original, esta mesma frase pode ser definida como de duração de dois compassos, simplesmente porque a velocidade de seu andamento é pouco menos da metade da do *remix*. A velocidade da frase em si é praticamente a mesma, apenas o contexto rítmico no qual é integrada é transformado.

frase de piano da faixa seguinte e no lugar do que seria sua nona repetição entram os elementos musicais desta faixa seguinte tendo os elementos da faixa “Carolina Carol Bela” já desaparecido. Uma reprodução possível desta estrutura segue abaixo.

#### Mapa de mixagem da faixa remixada por Marky e Xerxes Carolina Carol Bela

Duração: 4’23”.



#### Legenda:

+ - inserção de elementos

-- Supressão de elementos

∩ - Cada figura representa o compasso de 32 tempos usados pelos DJs para apreender a estrutura da música. Nas partes onde é usado o *sample* da estrofe cantada, este sinal representa a duração de uma estrofe.

Escala: cada número equivale a 4 compassos de quatro tempos.

Imagem 24.

Em sua versão de “Carolina Carol Bela”, Marky e Xerxes combinam duas linguagens musicais distintas, produzindo assim uma narrativa musical de identidade transnacional, que ganha sentido a partir dos desdobramentos proporcionados por sua “duplicidade dialética” (Mazzarella 2004). A combinação destas duas linguagens, por um lado, representa o modo como seus produtores inserem-se no mercado global underground da música *drum & bass*, como mediadores entre os DJs de São Paulo e os de Londres, principalmente, e por outro, o potencial de apelo para duas audiências diferenciadas: a de *drum & bass* e a da música brasileira. Esta identidade dupla potencializa de modo retro-alimentativo o apelo da faixa para suas audiências e a carreira de seus realizadores.

A faixa contém elementos duplamente críticos para a geopolítica das representações musicais, segundo a qual a melodia e a harmonia, tendo sido aperfeiçoadas na tradição musical ocidental por músicos e compositores europeus, simbolizariam a “civilização” e a racionalidade; enquanto o ritmo, principalmente os ritmos “contra-métricos”<sup>86</sup> e as texturas polirrítmicas associadas à música étnica, não-ocidental, simbolizaria o mundo “primitivo”, a rudimentaridade. Uma delas é a subversão da identidade percussiva associada à música brasileira de origem africana, destacando como elementos brasileiros a frase de violão e a estrofe vocal, enquanto a identidade rítmica da música, o “*groove*” e a “ginga”, são definidos pela textura rítmica transnacional do *drum & bass*, definido por descendentes de imigrantes jamaicanos em Londres.<sup>87</sup>

No entanto, num segundo *remix* feito por Marky e Xerxes da faixa “Carolina Carol Bela”, lançado em 2002 em disco de vinil de doze polegadas, agora pelo selo V Recordings, do DJ londrino Bryan Gee, portanto um *remix* do *remix*, os sentidos que poderiam ser atribuídos à versão anterior são por eles redefinidos em quase sua totalidade, devido à significativa transformação que realizaram.<sup>88</sup> A nova versão ganhou um formato convencional radiofônico de canção, ficando um minuto e dez segundos mais longa, tendo como elemento principal de sua narrativa a rima e o refrão cantados em inglês pelo MC londrino Stamina. O tema da letra cantada segue o padrão dos improvisos feitos pelos MCs de *drum & bass*, com referências ao próprio evento em que a música é executada em público: “It’s the way that we play this sound/ it’s the way that we bring this sound to you.” A frase de violão, de elemento central, é transformada na “base” sobre a qual o MC canta. Apenas a segunda metade da primeira versão foi conservada como a segunda metade da segunda versão, com a diferença de que no final o refrão cantado por Stamina é novamente repetido. Deste modo, nesta nova versão é dada maior ênfase à mensagem expressa através da rima e do refrão cantados, supostamente aumentando seu apelo radiofônico para o público anglófono diante da

<sup>86</sup> Contra-métrico seria o ritmo definido fora da simetria cronológica.

<sup>87</sup> Analisando a combinação das tradições musicais afro-brasileiras e latino-americanas na música “Brasileira”, vencedora do festival de música nativista *Musicanto* de Santa Rosa/RS, de 1986, e ao mesmo tempo as manifestações contrárias à premiação desta música apoiadas no ideal de pureza da música gaúcha, Maria Elizabeth Lucas (2004) mostra como o cruzamento de fronteiras e limites estéticos na narrativa musical (que também pode ser entendida como uma representação social) é crítico para as fronteiras sociais e culturais estabelecidas pelos sujeitos em suas relações sociais e em relação ao seu espaço de pertencimento. A narrativa musical, portanto, pode ser tanto um lugar de contestação quanto de reiteração de representações sociais dominantes.

<sup>88</sup> Desta vez o nome da faixa original “Carolina Carol Bela” é abandonado e o nome “internacional” que os produtores deram à faixa em sua primeira versão internacional, “LK” foi mantido. A mesma faixa foi lançada em 2003 no Brasil pelo selo Innerground, de propriedade dos próprios DJs Marky e Xerxes, no formato CD, junto com outros *remixes* e produções dos dois DJs. Além de “LK”, duas outras utilizam *samples* de música brasileira. “Rudebwoy” tem *samples* de “Bebete vãobora”, de Jorge Ben, e “Highlights” tem um *sample* de “Realce”, de Gilberto Gil. Além destas, “Dia de Sol” foi produzida e escrita por Xerxes e interpretada por Gilberto Gil.



centralidade rítmica da versão anterior, voltada para a pista de dança. (Ouvir exemplo musical 6).

Os diferentes *remixes* de “Carolina Carol Bela”, ou “LK”, estabeleciam para os DJs locais de São Paulo a possibilidade de *mixar drum & bass* com música brasileira, principalmente a música popularmente conhecida como “MPB”. Por outro lado, a dupla identidade de faixas como esta simboliza a identidade transnacionalizada de seus produtores, ao mesmo tempo que teria potencializado sua inserção nas redes de reciprocidade que definem a cena global-underground do *drum & bass* e no universo mainstream nacional como inovadores da música brasileira - do que tratarei a seguir.<sup>89</sup>

Assim como Marky, no início de sua carreira, introduzia discos de *drum & bass*, uma estética “estranha”, em meio ao repertório de música popular massificada já familiar ao seu público; neste outro momento, num movimento de “retorno às origens”, passou a inserir o repertório consagrado já familiar ao público de música brasileira em suas produções de *drum & bass* na forma de *samples*, borrando assim a identidade de sua música pela combinação de referências diferenciadas, potencializando a ampliação de sua audiência e a si mesmo como um personagem híbrido que transita por diversos campos. Reafirma-se aí o princípio evidenciado pelo DJ Negrulho, segundo o qual o DJ introduz o estranho a partir do familiar atenuando sua estranheza nas combinações que realiza, produzindo uma síntese ao mostrar, por fim, que o novo é igual ao antigo, só muda a batida.

“Músicos populares brasileiros”, por outro lado, também viram no *drum & bass* uma possibilidade de abertura das possibilidades de “*mixagem*” da música brasileira e de potencialização de suas carreiras.

### “Sambassim”

Outro exemplo de faixa amplamente divulgada entre os DJs de *drum & bass* e nos meios de comunicação brasileiros em geral, freqüentemente lembrada como exemplo de *mixagem* de samba com *drum & bass*, é “Sambassim”, composta e interpretada pela cantora de música popular brasileira Fernanda Porto. A faixa teria contribuído para a definição dos critérios estilísticos de *mixagem* entre os DJs de *drum & bass*, assim como representa a

---

<sup>89</sup> Nilton Santos (2004), em uma comunicação apresentada na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia, discute a faixa “LK” a partir dos aspectos críticos do conceito de autoria utilizado por Marky. Santos chegou a recolher uma entrevista em que o renomado DJ londrino de *drum & bass* Marcus Intalex, comentando sobre a importância das produções próprias para que os DJs se destacassem, lembrava que Marky conseguira impor-se de modo notável num mercado competitivo como o inglês, sendo que quando chegou na Inglaterra, em 1998, Marky ainda não tinha produções próprias (Santos 2004, 3).

inserção pioneira dos DJs que estiveram envolvidos em sua produção no cenário da música popular brasileira. Em sua primeira gravação, a faixa foi *remixada* e *mixada* pelo DJ Marky no CD *The Brazilian job* lançado em 2001 pelo selo londrino Movement (ver nota 83 neste capítulo), e também no mesmo ano *remixada* pelo DJ Patife em seu CD *Cool steps: drum & bass grooves*, lançado pela gravadora paulistana Trama. O CD de Patife apresenta ainda, além de outras produções de DJs do Reino Unido, a mesma bossa nova “Só tinha que ser com você”, composta por Aloysio de Oliveira e Tom Jobim e *remixada* com *drum & bass* contida no CD lançado por Marky, e faixas produzidas em parceria de Patife com músicos brasileiros, como João Donato e Jairzinho de Oliveira. “Sambassim” expressa um outro tipo de combinação musical, estabelecida agora entre DJs de *drum & bass* e músicos brasileiros em que ambos beneficiam-se de sua união. Antes mesmo da composição de Fernanda Porto ter sido lançada em seu disco *Fernanda Porto* pela gravadora Trama, em 2002, já era divulgada por Marky e Patife, dois DJs já com trânsito internacional, para suas próprias audiências e através de seus colegas DJs. Assim como a faixa “LK”, “Sambassim” foi *remixada* e regravada outras vezes, como por Mad Zoo, irmão de Márcio Duarte, no CD *Trama D & B sessions*, de Patife e Mad Zoo, lançado em 2003 pela Trama. Revela-se aí uma colaboração entre músicos de música popular e DJs promovida por uma gravadora semelhante ao tipo de colaboração que ocorreu na década de 1980 (ver nota 84 neste capítulo).

Em “Sambassim”, Fernanda Porto tematiza, de seu ponto de vista de cantora de música popular brasileira e de modo auto-referencial, a própria identidade musical da faixa - e conseqüentemente o tema da *mixagem* do samba e do *drum & bass*, uma relação percebida no mundo dos DJs como um tanto ambígua - tendo-se em mente os critérios de *mixagem* apresentados acima. Faz isso acompanhada por um violão em ritmo de samba - que poderia também ser considerado de *drum & bass*. As *mixagens* que compõem a textura rítmica da faixa reproduzem, pelas alternâncias de ritmo e combinações de instrumentos, o conteúdo da letra, confundindo as identidades musicais samba e *drum & bass*. Conforme a mesma estética da repetição observada anteriormente em relação à textura rítmica do *drum & bass*, cada estrofe é repetida duas vezes, forma reiterativa das musicalidades afro-americanas, própria da música brasileira tradicional, como o samba partido-alto, cantado em pergunta-e-resposta e citado no próprio texto. (Ouvir exemplo musical 7)

### “Sambassim”

*Comecei um samba assim  
Sem pandeiro ou tamborim*

*Como quem não sabe nada de samba  
Mas sempre ouviu tocar um bamba*

*Eu nunca fui numa roda de samba  
Dessas de Partido-Alto, quintal e varanda  
Mas meu samba tem repique, tem batuque  
Vou samplear reco-reco e agogô*

*Esse samba é meu groove da vez  
Com guitarra e drum'n'bass  
Só pra ver como é que fica  
Eletrônico o couro da cuíca*

*Samba assim assado  
De bit acelerado será que é samba assim?<sup>90</sup>  
Samba assim assado  
De bit acelerado é samba, sim*

*sambassim, sambassim, sambassim, sambassim  
sambassim, sambassim, samba  
sambassim, sambassim, sambassim, sambassim  
sambassim, sambassim, samba*

*Sim, ficou um samba, sim  
Com pandeiro e tamborim  
E já penso que sei tudo de samba  
Vou sampleando e sambando, sou bamba*

“Comecei um samba assim”, canta Fernanda Porto na primeira estrofe com um timbre nasalado de cantora de bossa nova, porém no andamento do *drum & bass*, anunciando que seu samba não tem instrumentos convencionais usados para se tocar samba, como pandeiro e tamborim, e nem ela sabe muito de samba, mas por ter sempre ouvido tocar um “bamba”,<sup>91</sup> ela, tendo incorporado o samba indiretamente em sua vivência, também pode tocá-lo. Na segunda estrofe enfatiza o dito anteriormente, dizendo que nunca foi a uma roda de samba tradicional, mas que o samba que faz tem o mesmo “balanço”, tem “repique” e tem “batuque”. Não importa se não tenha os instrumentos adequados, pois pode “sampleá-los” - “vou samplear reco-reco e agogô”. Seu samba é atual, “é meu groove da vez”, combinando guitarra com a batida de *drum & bass*, como uma experiência, para ver como soa o couro da cuíca digitalizado - “eletrônico o couro da cuíca”. A cantora se pergunta então se o que está fazendo é, de fato, samba, mesmo que a batida de *drum & bass* tenha o “bit” (BPM) com o

<sup>90</sup> Na letra de “Sambassim”, no *website* da cantora, fernandaporto.com.br, mesmo que o tema da letra sugira o termo “beat”, encontramos a grafia “bit”.

<sup>91</sup> “Bamba” é o virtuoso do samba.

dobro da velocidade do “bit” do samba - conforme mostrei em relação ao *remix* de “Carolina Carol Bela”. É “sambassim”, conclui ela, mesmo com o “bit” acelerado, acrescentando, na última estrofe, que depois de ter feito esta “experiência”, já pensa que “sabe tudo” de samba e assim continua “sampleando” e sambando. Ela verbaliza práticas realizadas pelos DJs em suas *mixagens*, como fizeram Marky e Xerxes no exemplo acima.

Fernanda Porto apresenta poética e musicalmente a tensão identitária existente entre o samba e o *drum & bass*, confundindo-a e rompendo-a pela similaridade fonética e desorientação semântica das palavras, assim como fizeram Marky e Xerxes com “Carolina Carol Bela” embora a partir dos parâmetros estritos do mundo dos DJs e produtores de *drum & bass*. “Sambassim”, assim como “Carolina Carol Bela”, incorpora a “duplicidade dialética” de uma identidade que estabelece a mediação entre duas audiências diferenciadas, a de *drum & bass* e a de música brasileira, que podem ser também compostas pelos mesmos indivíduos.<sup>92</sup>

A cantora é muito lembrada pelos DJs e participantes da cena por “Sambassim” e por sua interpretação de “Só tinha que ser com você” nos CDs de Marky e Patife. Mesmo sendo uma *outsider* no mundo das festas de música eletrônica, pelo menos como musicista profissional ela transita por este universo, assim como Marky e Patife transitam pelo universo da música popular brasileira de modo crítico para esta fronteira. Sua identidade flexível como musicista brasileira, porém, a desobriga de manter-se fiel ao *drum & bass*, sendo este um “*sample*” no contexto de sua obra - assim como são os *samples* de música brasileira das produções de Marky e Patife. Entre as outras faixas de seu CD de 2002, compostas com diferentes variações de ritmos associados ao Brasil, encontra-se inclusive o *remix* da canção bossa-novista “Só tinha que ser com você”, porém, neste caso, diferente do modo como aparece nos CDs de Marky e Patife, Aloysio de Oliveira e Tom Jobim são explicitamente reconhecidos como autores da música, conforme o regime de autoria praticado pela indústria fonográfica.

Os CDs mencionados acima, contendo *remixagens* de *drum & bass* com gêneros de MPB, samba e bossa nova, são os principais exemplos mencionados pelos DJs iniciantes de

---

<sup>92</sup> De outro modo, a faixa expressa a difusão da música *drum & bass* e a versão contemporânea da temática da *mixagem* entre artistas de música popular brasileira e seu diálogo com DJs e produtores de música eletrônica, que têm, desde o início da década de 2000, inserido-se de modos diferenciados no cenário da música popular brasileira, sendo cada vez mais incluídos na formação de bandas elétricas, que antes contavam apenas com músicos especializados em instrumentos convencionais, como bateria, percussão, piano, teclado, baixo, guitarra, violão e voz. No capítulo anterior o DJ Negrulho menciona sua experiência tocando com uma banda, um tanto frustrante para ele, por na ocasião não ter familiaridade com a linguagem das “notas musicais”, apenas dos discos.

possibilidade deste tipo de *mixagem*, ao mesmo tempo que são os próprios marcos fundadores destas possibilidades. Observando a variedade disponível de produções de DJs/produtores brasileiros, é possível afirmar que as próprias faixas mencionadas teriam sido responsáveis, cada uma, pelo estabelecimento da possibilidade de *mixagem* de *drum & bass* com um gênero de música brasileira diferente, assim como “Só tinha que ser com você” é lembrada por ter definido a possibilidade de *mixar drum & bass* com bossa nova. Este aumento da flexibilidade estética do estilo corresponde ao mesmo tempo à inserção de Marky e Patife como produtores no mundo global-underground dos DJs de *drum & bass*, e sua associação com músicos compositores brasileiros.

A “música brasileira” *mixada* com *drum & bass*, no entanto, não é qualquer música brasileira, pois o repertório de música de massa, promovido pela indústria cultural, é, em sua maioria, rejeitado pelos DJs de música eletrônica de qualquer estilo. A “música brasileira” que pode ser *mixada* é a reconhecida publicamente e oficialmente como símbolo da música popular brasileira no Brasil e fora dele, produzida por músicos de prestígio nacional e transnacional amplamente reconhecidos como parte da história da música popular brasileira, compondo, deste modo, uma elite.<sup>93</sup> Revela-se aí uma clara estratégia de “enobrecimento” do *drum & bass*, consonante com as estratégias dos DJs que migraram para o centro de São Paulo organizando festas voltadas ao público de classe média (Capítulo 4) e com sua posição crítica em relação ao *habitus* da periferia e em especial às rodas (Capítulo 2), consonante também com o projeto dos DJs londrinos que teriam mudado o nome *jungle* para *drum & bass* (cf. relato de Márcio, Capítulo 4) para redefinir a imagem pública do estilo e a sua própria como sujeitos.

Por outro lado, os DJs da periferia que rejeitam esta tendência “enobrecedora” do *drum & bass* e procuram afirmar sua identificação com a periferia, tendem a rejeitar este tipo de *mixagem* musical de caráter “mainstream”, preferindo os estilos mais “críticos” ao gosto definido pela indústria cultural, estilos “underground”, com sons mais ruidosos e “pesados”. Esta oposição entre as tendências mainstream e underground, emblemáticas respectivamente por Marky e Xerxes e pelos DJs da periferia que não se identificam com este tipo de *mixagem*, é expressa pelas categorias musicais nativas “cool step” e “dark step” usadas para classificar diferentes estilos de *drum & bass*. Estas segmentações são expressão e produtoras do paradoxo que tenho procurado mostrar em relação à identidade periférica. São formas antagônicas de tentar resolvê-lo.

---

<sup>93</sup> Note-se que duas faixas do CD *In rotation* de Marky e Xerxes têm a participação de Gilberto Gil, ministro da cultura durante duas gestões do governo Lula.

A “música brasileira” *mixada* com o *drum & bass* é também, no entanto, a evocação de sua identidade étnica definida nos bailes *black* em São Paulo, movimento que teria introduzido a música negra americana combinada com a música brasileira para os grupos populares de São Paulo - conforme lembrado por Márcio Duarte no capítulo anterior.<sup>94</sup> Trata-se de uma “evocação das raízes” como forma de reforçar a identidade presente, raízes que “crescem”, se movem em constante fluxo, mudam de forma e cor, conforme procura mostrar Dick Hebdige (1987) ao tratar da relação entre música caribenha e identidade cultural. “Não há algo como um ponto puro de origem, pelo menos em algo tão escorregadio como a música, o que não significa que não haja história.” (Idem, 10), pondera ele. No entanto, se há para os DJs de *drum & bass* um denominador comum a este tipo de “música brasileira” que pode ser *mixada* com o *drum & bass*, este seria, sem dúvida, o samba - símbolo da identidade nacional, metamorfoseado em samba-rock, MPB ou bossa nova.

A incorporação deste repertório faz parte de um processo de mediação que envolve uma dialética dupla e retro-alimentada. Os DJs brasileiros valem-se inicialmente da estética musical estrangeira para legitimarem-se como artistas, introduzindo o “diferente” no Brasil. Em seguida, a repercussão nacional e transnacional das faixas que teriam inaugurado a possibilidade de *mixar drum & bass* com “música brasileira”, teria solidificado o papel destes DJs como mediadores culturais em nível transnacional ao mesmo tempo que nacional: para o público internacional especializado por terem contribuído com as possibilidades de combinação já existentes para o *drum & bass*; e para o público de música brasileira por terem produzido uma releitura da música brasileira a partir de uma linguagem musical globalizada contemporânea, resgatando-a, “renovando-a” e re-inserindo-a no circuito global-underground da música eletrônica dançante. Os *samples* usados pelos DJs/produtores evocam outras identidades, lugares e tempos, assim como os próprios DJs/produtores são “evocados” pelos *samples* que produziram quando suas músicas são tocadas por outros DJs.

---

<sup>94</sup> José Guilherme Cantor Magnani, baseado em uma monografia produzida em 1981, relata: “uma vez por mês realiza-se no salão de festas da Sociedade Esportiva Palmeiras, em São Paulo, um baile freqüentado quase que exclusivamente por jovens negros. É o *Chic Show*, onde se dança *funk*, *soul*, “disco”, ao som e às luzes de sofisticada aparelhagem eletrônica e que cada vez apresenta ao vivo um artista negro brasileiro (Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Ben, etc.) ou norte-americano (James Brown, Sylvester, Bo Horne e outros).” (2003, 35). O relato de Magnani evoca justamente uma noite que tinha como convidado especial Gilberto Gil, cuja apresentação intercalava-se com a execução de música gravada em discos de vinil, ao que os freqüentadores dançavam sós, em pares ou em grupos, de modo coreografado num “multiespetáculo que dão a si mesmos: ora como protagonistas ... depois como espectadores.” (Idem).

## A geopolítica da *mixagem*

Na era “esquizofônica” (Schafer 2001) da reprodutibilidade digital (Goodwin 1990), o borramento de identidades nacionais e de gêneros musicais é ainda mais acentuado, visto que DJs e produtores de virtualmente qualquer lugar do mundo podem ter “acesso aleatório” (Théberge 1993) a gravações com elementos musicais associados ao Brasil e “copiá-los”, como foi o caso do DJ norueguês Cave, que em 2004 lançou, pelo selo espanhol G Tracks, a faixa de *techno* “Street Carnival”. Na faixa o DJ Cave combina *samples* de frases rítmicas comuns à baterias de escola de samba, facilmente associadas no imaginário brasileiro e internacional ao carnaval carioca, fazendo uso do timbre de tamborim também em linhas rítmicas não necessariamente associadas ao samba. A faixa é amplamente conhecida pelos DJs de *techno* de São Paulo, tendo sido muito tocada logo após o seu lançamento. (Ouvir exemplo musical 8)

Não há descrições técnicas nem créditos nos rótulos dos discos produzido por este tipo de selo para DJs, nem é possível identificar à primeira escuta se as batidas foram *sampleadas* de uma gravação existente, gravadas “em campo” pelo próprio produtor, compradas de algum arquivo de *samples*, ou mesmo “criadas” com inspiração em batidas escutadas pelo produtor - condição compartilhada por todos os estilos de música eletrônica. É indiscutível, no entanto, que são “batidas de bateria de escola de samba”, embora seja mais difícil de identificar uma origem específica como no caso de uma melodia ou uma voz - exercício estimulado pelo DJ Cleber Port em seu programa de rádio (Capítulo 4).

O uso do *sample* na música eletrônica evoca diretamente os debates sobre as relações de poder que envolvem o uso de *samples* na música popular ocidental no processo que Steven Feld chama de “cismogênese”. O uso de *samples* é uma prática para ele “... historicamente consistente com uma ampla variedade de práticas afro-americanas de citação, das quais a mais conhecida e discutida é a dramática auto-referencialidade copia-e-junta (*copy-and-splice*) do rap e do hip hop” (1996, 6), gênero musical ao qual o *drum & bass* deve geneticamente, como enfatizam os DJs, tanto quanto deve ao reggae e ao *dub*.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Théberge observa que a difusão do reggae - evocado como um dos precursores do *drum & bass* - durante os anos 1960 e 70 na Jamaica dependeu fortemente da tecnologia de reprodução musical. Segundo ele, por razões financeiras, o reggae era raramente tocado ao vivo na Jamaica, sendo dependente de uma rede de estúdios de gravação e de DJs em *sound systems* móveis. Em estúdio, engenheiros de som produziam diferentes *mixes* (“versões”) de uma música para os *sound systems*, nos quais eram apresentados por DJs que falavam “em cima” das gravações, desenvolvendo assim um estilo de rima. A estas novas versões, que muitas vezes continham apenas a linha rítmica e de baixo, para que sobre elas fossem feitas as rimas, eram acrescentados efeitos de

Se a tecnologia musical empodera atores sociais com pouco poder, por outro lado serve para reproduzir relações desiguais e práticas de expropriação no campo da música. A afirmação de Feld sobre a *world music*: “discursos sobre a *world music* são inseparáveis dos discursos sobre indigenidade e dominação” (1996, 27), também pode ser aplicada ao caso da música eletrônica (*drum & bass* e *techno*), que se enquadraria na categoria por ele descrita como “*world beat*”. O uso de *samples* tem sido uma prática comum no universo da produção musical contemporânea, independente do gênero de música e do tipo de *sample*, sejam eles simplesmente de timbres de instrumentos melódicos ou percussivos ou de frases instrumentais ou vocais inteiras. Estas práticas aproximam forçadamente noções muitas vezes conflitantes de autoria e de direitos autorais, muitas vezes de grupos politicamente e culturalmente tão diferenciados quanto corporações musicais multinacionais e sociedades africanas tradicionais. Vários foram os casos de expropriação denunciados e problematizados por etnomusicólogos, em que *samples* extraídos de gravações produzidas em sociedades tradicionais, com fins predominantemente acadêmicos, terminaram, imprevisivelmente, sendo utilizados por artistas filiados a grandes corporações na produção de Cds. Em muitos casos, estas faixas musicais com *samples* expropriados quebraram recordes de venda no mercado de *world music*, rendendo milhões de dólares aos envolvidos sem que os direitos das sociedades das quais se originaram fossem reconhecidos para além de meros agradecimentos verbais (Feld 1994, 1996; Zemp 1996; Théberge 2003).<sup>96</sup>

Os *samples*, nestes casos, como forma de evocar mundos geograficamente e culturalmente distantes dos ouvintes de *world music*, têm um grande valor comercial. Analisando a política das representações étnicas no mercado norte-americano e europeu especializado na produção e venda de *samples* sonoros e musicais para produtores de música, filmes, televisão e comerciais, Paul Théberge destaca a capacidade de os *samples* evocarem lugares e emoções exóticas: imagens românticas da selva, do deserto, de aldeias remotas, muitas vezes vendidos junto com estórias das “expedições” que envolveram sua obtenção

---

reverberação e outros. Estas transformações teriam resultado no que passaram a chamar de *reggae dub*, ou apenas *dub* (1993, 156).

<sup>96</sup> Feld (1996) começa seu artigo narrando o caso em que a cantora pop Madonna usou em sua música “Sanctuary” um *sample* extraído diretamente de um *remake* da música “Watermelon Man”, do álbum *Headhunters* (1973) do famoso pianista afro-americano de jazz Herbie Hancock, o primeiro álbum de jazz que alcançou “disco de ouro” em número de vendas e um dos mais vendidos da história do jazz. O *sample* usado por Madonna era o início de “Watermelon Man” em que o percussionista da banda de Hancock tocava *hindewho* - uma técnica de sopro criada pelos pigmeus Ba-Benzélé da República Centro Africana - usando uma garrafa de cerveja, claramente copiada da faixa de abertura do LP etnomusicológico *The Music of the Ba-Benzélé Pygmies*, de 1966, produzido pelos etnomusicólogos Simha Arom e Geneviève Taurelle (1996, 3-5). A partir daí apresenta uma série de outros exemplos em que a prática da “cópia”, ou do que ele chama de “mimese esquizofônica”, em diversos contextos são ao mesmo tempo casos de expropriação e empoderamento de artistas filiados a corporações musicais multinacionais.



como forma de autenticá-los - mesmo que tenham sido obtidos em estúdios ou próximos a centros metropolitanos do mundo não-ocidental.

... a promessa implícita no *sampleamento* na *world music* não é simplesmente o acesso a novos materiais criativos, devidamente autenticados, mas o fato de que os *samples* carregam com eles poderes primevos que podem ser transferidos para o usuário/consumidor – poderes que podem então ser usados para induzir efeitos específicos no ouvinte. (Théberge 2003, 100. Itálicos meus).

Trata-se da mimese esquizofônica de que fala Feld, apoiando-se no conceito de mimese de Taussig. O sentido do uso do *sample* para os DJs não seria diferente, embora os *samples* pelos quais se interessam, obtidos de suas próprias coleções de discos, não tenham o mesmo grau de raridade para o “público ocidental” e remetam a políticas de apropriação bastante diferenciadas. Os *samples* que usam, porém, têm um valor inestimável, mas apenas no universo específico global-underground de que participam, sendo obtidos dos discos de suas próprias coleções formadas ao longo de anos, como mostrei nos dois capítulos anteriores, no caso dos DJs Tikko e Cangaíba, Cleber Port e Marky. Ao invés de evocarem mundos “distantes” ou “perdidos” no tempo, papel geralmente atribuído aos *samples* de *world music*, os DJs de *drum & bass* e *techno* evocam através deles suas próprias identidades individuais e coletivas próximas e distantes no tempo e no espaço, redefinindo fronteiras e identidades. Suas produções musicais impressas em discos de vinil raramente circulam para além do universo específico dos DJs, circulação que depende de seu lançamento em CD - formato acessível ao público em geral, como ocorre com os CDs *mixados* lançados por DJs específicos com produções de diversos autores. Os lucros gerados por sua comercialização são o suficiente para sustentar pequenos selos especializados em um único “estilo” musical dirigido a um público específico de DJs e aficionados.

\*

No entanto, a música digitalmente reproduzível, mediatizada, “esquizofônica”, tem também elementos irreproduzíveis, “essenciais”, não-separáveis daqueles que a performatizam - dimensão pouco explorada pelos autores preocupados com a relação música/tecnologia nas últimas décadas. Um DJ norueguês como Cave pode usar *samples* de música brasileira em suas faixas, no entanto, haveria um elemento que o diferencia do DJ brasileiro, como uma assinatura incorporada, não transmissível através de *samples*. É justamente esta indissociabilidade que teria promovido a inserção de Marky e Patife “em pessoa” em redes de

reciprocidade internacionais, pois a autenticidade da música neste universo, embora possa ser vista como incorporada ao objeto, ao disco de vinil, depende, talvez em um grau muito maior, da legitimidade de quem a performatiza, pois é o DJ, a partir de seu status na cena, que adensa o sentido dos discos e faixas musicais.

Esta dimensão irreprodutível, que no caso dos DJs brasileiros é associada a algo essencialmente brasileiro nos próprios DJs e em sua música, é vista como de grande valor pelo público estrangeiro, evocando novamente a identidade paradoxal promovida pela *mixagem* da música eletrônica com a “música brasileira”. Para o DJ de *drum & bass* Marcelo DMS, é justamente no “swing brasileiro” que reside o apelo da música eletrônica produzida no Brasil para as audiências estrangeiras:

eu acho que o swing brasileiro é diferente do deles, eles são bem americanos mesmo, aquela coisa de computador, a gente tem o negócio do samba, de quebradeira né, que eles gostam muito quando a produção nacional vai pra lá, inclusive *remix* de música nacional mesmo, em versão *drum & bass*, lá fora estoura.

Não haveria, porém, necessidade de uso de elementos concretos de música brasileira para representar a identidade brasileira, que poderia ser identificada no próprio modo dos DJs tocarem. Um DJ estrangeiro, como Cave, pode usar “música brasileira” em sua música, sem no entanto conseguir reproduzir o que há de “essencialmente brasileiro”, pois esta essência não está na música, mas no DJ, embora possa ser fragmentariamente transmitida pela música. Para o DJ de *techno* Henry Jay, esta essência viria da própria socialização musical dos DJs brasileiros, não precisando estar explícita com elementos musicais emblematicamente brasileiros:

acho que o Brasil tem um destaque ... por causa dessa diversificação que a gente tem de música, por causa do samba, do forró, quer dizer, a gente se cria ouvindo essas tendências diferentes, acho que o cara que entra na música eletrônica, na hora que ele vai produzir, tipo, não vou dizer que ele é melhor que os gringos, mas a gente se destaca em termos de criatividade ... tem até bastante produtores, tem o pessoal de Curitiba, o Rafael Araújo, o Irlan, eles usam às vezes bastante vocais em português, usam às vezes timbres de samba, alguma coisa assim, mas também não precisa fazer isso, não é porque a gente é do Brasil que a gente tem que fazer uma música com timbre de carnaval, a gente pode muito bem fazer música igual a eles, e tanto é que as músicas que o [consagrado DJ e produtor de *techno*] Renato Cohen faz não têm nada de coisa de Brasil e não deixa nada a desejar pros caras lá de fora.

Por um lado, esta essência brasileira irreprodutível reproduz no universo global-underground da música eletrônica um imaginário de Brasil associado à ginga, à sinuosidade, à

diversidade musical brasileira. Baseado na “... primordialidade do samba na cultura musical do país, [n]a tradição musical formada pelas três raças e [n]o essencialismo do *folk* como fundamentos da riqueza e singularidade da cultura musical da nação”, para Maria Elizabeth Lucas, este imaginário/discurso reitera a crença na “divisão intelectual do trabalho entre o primeiro e o terceiro mundo, entre os que pensam e [os que] sensorializam o real” (1996, sn). Nesta diversidade musical sintetizada no samba teria ocorrido a socialização musical dos DJs brasileiros. Mas por outro lado, os próprios DJs brasileiros põem em questão este discurso sobre a música brasileira apontado por Lucas ao se apropriarem da estética globalizada da música eletrônica, por meio da qual poderiam mostrar que “a gente pode muito bem fazer música igual a eles [produtores do primeiro mundo]”, observa o DJ de *techno* Henry Jay.

O fato de um DJ estrangeiro como Cave usar *samples* de baterias de escola de samba em uma faixa em que ele é o autor, ao invés de ser visto como um ato de expropriação, é visto, conforme a ótica baseada na reciprocidade que os DJs procuram estabelecer com outros dos lugares mais diversos, como um ato de “reconhecimento”: é “cara lá de fora reconhecendo a nossa cultura aqui”, acredita Henry. Ter a “sua” música tocada por um DJ de maior status profissional significa “reconhecimento”, da mesma forma que um DJ/produtor é “reconhecido” quando um DJ de maior status toca em suas performances a faixa por ele produzida. Parece definir-se aí uma lógica própria de reciprocidade neste mercado global-underground no qual as fronteiras nacionais são vistas como de pouca importância e mesmo manipuladas na definição dos enraizamentos da música e dos indivíduos, mesmo que as condições geopolíticas determinem modos muito diferentes de apropriação da música e da tecnologia.

\*

Em sua rádio *online*, [dypatife.com.br/pt](http://dypatife.com.br/pt), DJ Patife, dirigindo-se a uma audiência mundial, faz saudações ao seu público em português e inglês, desejando em tom extremamente simpático “bom dia, boa tarde e boa noite”, para onde quer que os seus ouvintes estejam no mundo.

### **O DJ é um *mixer***

Para Paul Théberge, “com o novo potencial técnico disponível a eles, produtores e engenheiros têm desempenhado um papel crescente na construção do produto musical,

borrando assim distinções anteriores entre compositor e produtor, música e técnico.” (1993, 172). O emprego da tecnologia digital na produção musical contemporânea teria borrado também outras distinções, como entre produção e consumo (Idem, 157); e em relação à performance musical, a distinção entre “ao vivo” e pré-gravado (Idem, 169). As observações de Théberge parecem especialmente pertinentes ao mundo dos DJs de música eletrônica, que parecem produzir ainda outros tipos de borramentos. Outras noções, mais essenciais, também são borradas e redefinidas pelos DJs, como a de sujeito e objeto, principalmente em relação às máquinas que opera. Neste sentido, as *mixagens* e *remixagens* realizadas pelo DJ não se restringem à dimensão sonora.

Como venho tentando mostrar, em seu processo de formação, o DJ incorpora as propriedades da máquina que utiliza ao longo de sua formação como DJ para transformar a música pré-gravada que executa. Estabelece com ela uma relação mimética, atribuindo à máquina poderes humanos que ele mesmo desempenha como ator social: a capacidade de recriar símbolos, sentidos e o curso dos processos sociais. O DJ é um *mixer*. O DJ media a música para seu público e se transforma neste processo, individualizando-se, transformando a música e a si mesmo como mediador como condição para transformar o seu público. Ele é produto e produtor dos processos que desencadeia. É um operador mimético que desorganiza categorias de entendimento, esquemas interpretativos e sensibilidades, redefinindo os parâmetros de identidade e diferença.

Nas entrevistas que realizei não registrei qualquer narrativa sobre o *mixer*, nem qualquer manifestação reflexiva por parte dos DJs em relação a ele, mesmo sendo este equipamento absolutamente essencial para que o DJ desempenhe seu papel musical, performático e social. Isto se deve à inexistência do distanciamento entre sujeito e objeto que permitiria qualquer reflexão ou interesse intelectual do primeiro em relação ao segundo. Não há, portanto, separação ou diferença constitutiva entre eles. Tornar-se DJ é tornar-se um *mixer*. Sujeito e máquina são um “mesmo”. Como mostrei no início do capítulo, não há interesse em produzir representações sobre o *mixer* na mesma medida que há sobre os discos, toca-discos e outros objetos, pois o *mixer* não representa, ele é um operador epistemológico que permite a construção das representações.

... a música computadorizada mostra uma relação profundamente problemática em relação à música do passado e continua a valorizar noções de uma relação ‘pura’, criativa, entre humanos e máquinas. (Théberge 1993, 180)

O *mixer* possibilita o estabelecimento de relações críticas. Ao mostrar ao público coisas “estranhas”, os DJs não mostram nada “estranho”, como eles mesmos reconhecem, porque o “novo”, de “novo” não tem nada, lembra Negrulho. O que o DJ produz é uma mudança de perspectiva, fazendo com que seu público perceba o que ele mesmo já percebeu: que não há nada de novo. A música *drum & bass* é “apenas” uma combinação de outras músicas, que por sua vez são combinações de outras.

Os significados e a função prática gerados pelo *mixer* não são apenas musicais. As operações musicais que possibilita têm implicações narrativas verbais, epistemológicas e ontológicas para que os DJs compreendam a ajam sobre o seu mundo. Graças a este papel conector do *mixer* podemos interpretar as práticas culturais dos DJs a partir dos mesmos conceitos por eles empregados para produzirem suas narrativas musicais. Ao mesmo tempo que *mixa* diferentes estilos e gêneros musicais, *mixa* mundos culturais e universos sociais distantes, supostamente pouco compatíveis entre si conforme as disposições estruturais que orientam o estilo de vida dos diferentes grupos sociais na metrópole de São Paulo.

Diferente do que se tem afirmado na literatura de divulgação sobre DJs e música eletrônica, e que de certo modo tem sido reproduzido na literatura acadêmica, o DJ não é apenas um executor musical; ele é um personagem social cuja existência e práticas adquirem sentido no mundo de que é parte. Nesta direção, ele não apenas *mixa*, combina, interpreta, repete, retrocede ou transforma as músicas pré-gravadas que executa, ele *mixa*, combina, interpreta e transforma elementos e universos culturais mais amplos que são para ele significantes, assim como faz em relação à sua própria trajetória pessoal e coletiva. O aprendizado deste tipo de *mixagem* cultural, porém, é mais longo do que o aprendizado da *mixagem* musical. O poder do DJ como mediador no evento da festa e fora dela está relacionado à sua capacidade de evocar e cruzar outros mundos através da música, cruzamentos que podem potencializar o deslocamento real de seus personagens, por isso a *mixagem* musical precisa ser bem feita, caso contrário isto não ocorre.

### **Uma nave ET na festa popular de Bonsucesso**

O caráter crítico da tecnologia e da estética da música eletrônica para as disposições culturais dominantes, tanto entre o público de grupos populares quanto o de camadas médias, é iconicamente representado pela temática do extra-terrestre; o “exótico” projetado no “espaço” como um espelho para o “eu exótico terreno”. Muito comum nas festas de música

eletrônica, a iconografia extra-terrestre é usada na decoração dos ambientes, na indumentária, ou mesmo tatuada no corpo dos participantes.

O musicólogo Timothy Taylor, em *Strange sounds* (2001), analisa como o tema da ambivalência e da ansiedade em relação à tecnologia, às ciências e ao futuro, no contexto europeu e norte-americano, reproduzia-se na música do período pós-Segunda Guerra. Nesta época, por um lado, as descobertas científicas, a corrida e a exploração aeroespacial, desdobravam-se em máquinas e aparelhos domésticos que passavam a fazer parte do cotidiano dos estratos sociais incluídos no mundo do consumo, mas por outro representavam as ameaças ao futuro, como a Guerra Fria e a bomba atômica. A temática do “exótico”, tanto terrestre quanto “espacial”, na música e nas capas de discos de música popular influenciada pelo jazz e a boa vendagem que tiveram, são, para Taylor, uma manifestação da ansiedade causada pela ambivalência de sentimentos em relação a este cenário.

Meio século depois, num contexto histórico bastante diferenciado, o espaço público da metrópole brasileira é bombardeado com imagens e materializações da tecnologia digital evocando personagens, lugares e máquinas, que fazem parte do cotidiano dos estratos sociais abastados. No início do século XXI, as tecnologias domésticas a que Taylor se refere no contexto norte-americano do pós-guerra ainda estão longe do acesso dos grupos populares, que no entanto desenvolvem meios próprios de compartilhar do mundo digital cosmopolita presente. Os meios que usam para compartilhar deste mundo são, porém, muitas vezes críticos para a sensibilidade, categorias e esquemas dominantes entre seus pares sociais, como é o caso do modo de identificação promovido pelos DJs da periferia. Se numa ótica psicologista poderíamos interpretar a temática extra-terrestre revivida neste cenário bastante diferenciado da cena eletrônica como manifestação da ansiedade causada pelo caráter paradoxal da experiência vivida pelos DJs e seu público neste contexto, numa ótica sócio-antropológica esta temática parece dar sentido a esta experiência paradoxal, em meio a uma tentativa de integração e alcance deste mundo cosmopolita, tentativa vivida de modo antagônico nas passagens que realizam entre o universo popular mais próximo e o mundo das camadas médias.

A associação das práticas culturais dos personagens deste estudo à simbólica “extraterrestre” poderia parecer uma tentativa de exotizá-los não fosse ela adotada por eles mesmos para simbolizarem sua identidade social. Procuo exemplificar este paradoxo no exemplo a seguir. A combinação da música eletrônica com a música popular, e a própria existência das condições de realização e distribuição internacional deste tipo de *mixagem* como no caso de Marky analisado acima, acontecem no entanto apenas em um estágio

avançado da carreira do DJ, depois que ele já se distanciou do mundo da periferia. A produção deste tipo de *mixagem*, do ponto de vista do deslocamento de perspectiva vivenciado pelos DJs, poderia ser entendido como o próprio produto deste deslocamento, uma forma de ver a periferia e a própria história pessoal “de longe”, a ser simbolizada na *mixagem* da estética globalizada *drum & bass* com a da “música brasileira”.

Porém, para o DJ que ainda reside na periferia e experiencia em seu cotidiano as tensões da passagem entre o mundo popular de seu bairro e o mundo cosmopolitizado do centro da metrópole, é a música eletrônica não-*mixada* com elementos brasileiros e esteticamente mais distante que parece de maior densidade semântica em relação à sua experiência urbana, pois a *mixagem* entre o global-cosmopolita e o popular-brasileiro ele já vivencia corporalmente no cotidiano. A importância do “peso crítico” da estética musical parece no entanto diminuir conforme o DJ se distancia da periferia. Para os que ainda lá vivem ela ainda é central para a simbolização e potencialização do processo de individualização promovido pelos DJs da periferia, assim como a *mixagem* de *drum & bass* e MPB, samba ou bossa nova, é central para a individualização do DJ globalizado.

Henry Jay me dera um *flyer* da festa beneficente *Solidariedade Eletrônica* que realizaria no final de agosto junto com o *projeto Circuit of Love* em Nova Bonsucesso, na periferia de Guarulhos/SP, bairro onde morava a *promoter* Marcela. A festa seria num domingo, seguida a outra promovida pelo próprio *projeto* de Henry no sábado à noite no salão de Itaquera. De acordo com o *flyer*, duraria do meio-dia às onze da noite. Saí de casa às três da tarde, peguei um ônibus até a estação de metrô, e da estação de metrô Armênia peguei outro ônibus para o local. Perguntei para o cobrador do ônibus se tinha visto “alguém com roupa diferente” indo para lá ou alguma festa no caminho; “só a festa da Igreja”, respondeu-me ele, o “ônibus passa bem no meio”, o que soou estranho para mim, pois não era o tipo de festa que estava procurando. Mesmo assim resolvi ir até lá. Depois de aproximadamente uma hora, o ônibus saiu da Via Dutra e seguiu por uma estrada menor, logo chegando na festa. No trajeto parou dezenas de vezes, recolhendo trabalhadores pobres que foram passear com suas famílias no domingo à tarde.

Tratava-se da edição número duzentos e sessenta e quatro da tradicional festa popular-católica de Nossa Senhora do Bonsucesso, iniciada em 1741. Conforme informações oficiais, a festa acontece na região entre a Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, uma das mais antigas de Guarulhos, e a Igreja de São Benedito dos Homens Pretos, tendo dois momentos:

primeiro a Festa da Carpição,<sup>97</sup> na primeira segunda-feira do mês de agosto, uma preparação para a festa de Nossa Senhora do Bonsucesso, e o segundo a própria, que termina no último final de semana de agosto com romarias, cavalgadas, folia de reis, cantorias, procissões, missas e feiras. Novenas e preparações acontecem durante todo o mês de agosto. Além das atividades religiosas, a Prefeitura promove eventos culturais para o público em geral, visando o “fortalecimento da cultura tradicional”, como apresentações de catira e cantores populares de música caipira como Inezita Barroso, Renato Teixeira, Almir Sater, Pena Branca, entre outros.<sup>98</sup>

Enfim, trata-se de uma expressão da cultura popular tradicional do interior de São Paulo tendo lugar no bairro onde a *promoter* Marcela foi socializada, tendo certamente participado mais efetivamente desta festa em suas edições anteriores. No próprio bairro seu pai manteve durante muitos anos um “salão de baile” chamado Doidão, onde se apresentavam artistas locais tocando música sertaneja, rock “jovem guarda” e música popular internacional. Não muito longe dali morava Pedrita, e a alguns quilômetros adiante os outros DJs, todos muito mais próximos entre si do que da região central de São Paulo.

Havia muitas pessoas, de diversas idades, caminhando em diversas direções por todo o bairro, pais com filhos pequenos, grupos de jovens solteiros, senhores de idade, e muito policiamento; barracas ambulantes vendendo comida e bebidas com alto-falantes tocando música sertaneja, forró e pagode. Havia também muitas pessoas bebendo cerveja. Desci do ônibus e subi a primeira rua que vi em direção a onde parecia haver mais gente, procurando pela festa de Henry e Pedrita. Por esta rua cheguei a uma praça, onde acontecia uma missa em frente à igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, justamente no momento em que o público estendia as mãos para o céu, voltados para um padre em cima de um palco, uma cena não muito diferente da que já tinha observado em festas com DJs. Seria o padre uma versão do DJ? Ou o DJ uma versão do padre? O que fariam os DJs em uma festa religiosa? Perguntei a mim mesmo. Pensei ter começado a entender quando lembrei que os DJs também têm as suas orações (ver epígrafe deste capítulo), sem falar das semelhanças entre a mesa de equipamentos do DJ e o altar, mas continuei em dúvida, seguindo pela rua de maior movimento de pessoas, tentando distinguir, em meio a uma combinação desorganizada de sons que vinham de todos os lados, as batidas em ostinato do *techno* ou do *drum & bass*. Mais

<sup>97</sup> Originalmente, o ritual de carpição, baseado na crença do poder milagroso da terra da igreja, que no entanto acontece no último fim de semana do mesmo mês, consistia em buscar um punhado de terra e jogá-la a poucos metros de distância ou levá-la como amuleto. Porém, com o calçamento do terreiro, permaneceu apenas um tanque para colocação da terra utilizada no ritual. Referência na próxima nota de rodapé.

<sup>98</sup> Conforme o *website* do Movimento Guarulhos Tem História, organizado pelo historiador Elton Soares de Oliveira et al. [http://www.guarulhostemhistoria.com.br/Cap5\\_2.asp](http://www.guarulhostemhistoria.com.br/Cap5_2.asp), obtido em 18/03/2008.



adiante, ao lado de outra igreja havia um palco maior, ao lado do qual um grupo folclórico de músicos negros com tambores se preparava para tocar; mas não parei para olhar, segui adiante preocupado em encontrar logo a festa *Solidariedade Eletrônica*. Passei ainda em frente a um parque de diversões, e finalmente a encontrei. Estava tendo lugar numa sorveteria de esquina, já quase fora da margem do espaço ocupado pela festa popular, numa parte profana, ou mesmo “underground”, por onde passavam, no entanto, os participantes da festa que chegavam por aquele lado.

O espaço era limitado; além dos equipamentos do DJ, das caixas de som e do balcão onde era vendido sorvete, cabiam mais umas cinquenta pessoas, aproximadamente o número de *clubbers* e *streets* que se deslocaram de São Paulo e outros lugares até lá. O restante do público era formado por moradores locais, que mesmo pouco familiarizados com o tipo de música se divertiam junto. Do outro lado da rua, exatamente em frente à sorveteria, havia um bar, freqüentado no momento quase exclusivamente por homens que bebiam sentados em mesas ouvindo um músico cantar música sertaneja acompanhado de seu violão. Posicionando-me no meio da rua entre os dois lugares era possível escutar os dois repertórios e ao mesmo tempo ver logo à frente à esquerda o parque de diversões, e à direita, um pouco mais adiante, as pessoas concentradas em função da festa religiosa, já perto do fim. O DJ é um *mixer*, não me restava dúvida.

À noite, olhando de longe a luz branca da lâmpada estroboscópica piscando através das portas da sorveteria, através das quais eram emanadas também as ondas sonoras do *hardtechno* tocado por Pedrita, aquela festa parecia uma nave espacial extraterrestre que aterrissara na periferia de Guarulhos. Não era, no entanto, vista como algo completamente estranho pelo público local, era mais uma das atrações da festa de Nossa Senhora do Bonsucesso. A DJ é um *mixer*.

Pedrita reconhecia que a música eletrônica não correspondia ao gosto dominante do público de Guarulhos, mas mesmo assim insistia em promovê-la: “aqui nunca ninguém fez nada”, diz ela, “aqui o pessoal é mais voltado pro axé, samba, então todo mundo falava assim: ‘aqui não pega’, aí eu falei: ‘pega, eu trago o pessoal pra cá’, ‘não pega’, ‘eu trago’...”, pois para ela a festa tinha uma intenção bastante clara: reduzir a violência. Antes desta, ela já tinha organizado outras: “eu fazia festas do *Circuit of Love pela Paz* aqui em Guarulhos, eu fazia em Bonsucesso, fazia em Cumbica, no lugar que eu achasse que tivesse mais coisas pegadas [relacionadas à] com violência, eu fechava lá a rua e fazia a festa.” O próprio bairro de Bonsucesso já fora palco para outras de suas festas, pois: “numa pracinha lá em Bonsucesso tava tendo muito assassinato, em três semanas parece que chegou a ter quatro assassinatos,

então a gente achou que devia fazer um protesto, aí a gente fez a *Circuit of Love pela Paz* em prol disso né, divulga, fala com as pessoas sobre isso...”.

No entanto, ela mesma duvida da eficácia permanente de sua intenção: “acho que fica tudo calmo, até demais, porque a gente fala sobre isso no microfone de vez em quando, então o pessoal escuta, dança, não acontece nada no dia, fica todo mundo de boa, mas falar assim que ajudou eu não sei né, vai da consciência de cada um mais tarde”. Realizar uma festa é produzir sentido pelo deslocamento de perspectiva, instaurando um evento estranho em um cenário em que a violência seria causada pela falta de sentido, pela monotonia no cotidiano dos personagens da periferia de Guarulhos. Sujeito e objeto se confundem. O DJ encarna as propriedades do *mixer* ao mesmo tempo que atribui a ele propriedades humanas. O *mixer* é um DJ.

Tendo a festa *Solidariedade Eletrônica* uma visibilidade muito maior para o público da periferia do que as festas regulares realizadas em lugares de acesso mais difícil, ela expressa mais explicitamente o encontro de escalas de sentido diversas promovido pelos DJs, comum à *cena eletrônica da periferia* como um todo, universos simbólicos vistos como distantes entre si pelos próprios DJs. O “mundo da periferia” e o “mundo globalizado”, representados pela linguagem mediatizada da música eletrônica, são, no entanto, por eles e por seu público mediados conforme são incorporados em seus personagens de modo paradoxal. A festa quase-tricentenária de Bonsucesso evoca um universo de sentido composto por tipos de sensibilidade cultural, formas estéticas, práticas culturais, formas de sociabilidade e visão de mundo em que muitos dos adeptos da *cena* foram socializados. O próprio catolicismo popular está muito presente em sua percepção da realidade, em expressões como “se Deus quiser”, “graças a Deus”. Universos definidos por diferentes extensões de sentido, global/cosmopolita e local/popular-nacional, estranhos entre si. É o DJ portanto que *mixa* estes universos, aproximando-os na experiência urbana do público da periferia.



Imagem 25. Festa *Solidariedade Eletrônica*, em Nova Bonsucesso, Guarulhos/SP.

O historiador da cultura Peter Burke (1989), escrevendo sobre a interação entre as “grandes” e “pequenas” tradições do início da Europa moderna (tradições que diferencia respectivamente como “cultura letrada” e “cultura oral”), observa que formas como a música, a literatura, a arquitetura, ou mesmo as festas e danças, eram difundidas através de interações entre povo e elite e transformadas em seu uso de acordo com “...modos tradicionais de percepção e inteligência” (Idem, 86). Estes modos tradicionais, por sua vez, “formam uma espécie de crivo que deixa passar algumas novidades e outras não.” (Idem). Tais interações tinham lugar em um mundo em que a tecnologia associada à reprodução da “cultura” era ainda rudimentar. A difusão da cultura dependia exclusivamente do deslocamento dos sujeitos sociais.

A definição das fronteiras do mundo entendido neste estudo como “periferia” ocorre justamente a partir dos limites definidos pelas interações pessoais, que são, no entanto, transformados na medida que a “mimese esquizofônica” (Feld 1996) potencializa a inserção dos DJs em redes de reciprocidade cada vez mais extensas. Isto ocorre em um mundo em que o aumento da interconectividade global graças à reorganização das noções de tempo e espaço

(Harvey 1989) e a intensificação das relações sociais mundiais que ligam localidades distantes no mundo (Giddens 1991), são vivenciados e produzidos de modos diversos, inclusive por indivíduos de grupos populares das periferias urbanas de São Paulo.

O realismo destas conexões transnacionais representadas pela circulação dos discos e a crença de muitos DJs no fato de que tocarão em lugares fora da periferia e fora do Brasil, dá um tom de seriedade à apropriação da música eletrônica realizada pelos DJs da periferia. Embora este realismo seja em grande parte mitificado e ritualizado, criticando as sensibilidades dominantes e provocando reações tanto entre a classe média - como é o caso do rótulo depreciativo “cybermano” -, quanto entre os grupos populares, que explorarei no capítulo seguinte, ele não chega a assumir um tom de paródia ritual, como a seita *hauka* no filme *Les maîtres fous* (1955) de Jean Rouch fazia em relação aos símbolos do império britânico, ou o tom paródico das descrições da cultura popular da praça pública da Idade Média e do Renascimento evocadas da obra de Rabelais por Bakhtin (1996). A relação dos DJs com a cultura global é paradoxal, ao mesmo tempo metafórica e metonímica, ao mesmo tempo próxima e distante. Estão eles em uma condição desprivilegiada diante do poder, que vem de fora, podendo, no entanto, ser incorporado e mimeticamente dominado, no sentido que Taussig dá ao conceito de mimese: a faculdade de tornar-se outro, num esboço do caráter e do poder do original “ao ponto da representação poder assumir esse caráter e poder” (1993, xiii).

Neste sentido, as *mixagens* culturais produzidas pelo DJ, mesmo tendo lugar na festa, têm um caráter sério, pois dizem respeito aos investimentos que fizeram para pôr em questão os rumos de sua pessoa na sociedade. A festa é portanto um evento ao mesmo tempo paradigmático e metonímico em relação à experiência urbana de seus participantes a que ela supostamente daria sentido. Assim como “grandes escritores”, como Villon e Rabelais eram para Burke (1989) “mediadores sofisticados” entre as “tradições erudita e popular” no início da Europa moderna, por terem recebido formação científica e humanística e por conhecerem a cultura popular; assim como os sermões dos frades franciscanos - não raro filhos de artesãos ou camponeses -, pregados em estilo coloquial, com trocadilhos, rimas, gritos, gesticulações, ou em forma de contos populares para ilustrar suas mensagens ou canções para serem cantadas coletivamente, foram importantes para a difusão do catolicismo entre o povo (Idem, 94-5) - os DJs transformam a linguagem performática globalizada da música eletrônica em algo significativo para os seus pares sociais da periferia, apresentando o diferente a partir do que este tem de semelhante com o já conhecido. O novo não é absolutamente novo, assim

como o crítico não é absolutamente crítico. Sua eficácia semântica depende, no entanto, da habilidade dos mediadores em realizarem esta mediação.

“Os frades baseavam-se em temas populares, mas constantemente alteravam-nos. Contavam estórias tradicionais, mas davam-lhes uma moral que não era necessariamente tradicional. Usavam melodias populares, mas escreviam novas letras para elas” (Burke 1989, 97), muito semelhante ao que fazem os DJs através das *mixagens* e *re-mixagens*. Os meios tecnológicos, assim como os meios humanos, reduzem o “atrito” dos elementos críticos - aparando as superfícies ásperas ou os pontos de atrito ou desençaixe através dos controles de intensidade, como fazem os DJs usando o *mixer* para combinar diferentes faixas - e também o tempo e a distância das trocas transcontinentais. Facilitam o acesso dos que têm acesso limitado às coisas. Porém, a música eletrônica, e por extensão as festas de música eletrônica, continuam sendo uma preferência marginal - para os jovens de camadas médias, e mais ainda para os jovens de grupos populares em São Paulo.



Imagem 26. Festa *Solidariedade Eletrônica*, em Nova Bonsucesso, Guarulhos/SP.

## A epistemologia crítica da música eletrônica

Parece não haver, entre os participantes de outras cenas musicais locais paulistanas da periferia, a mesma preocupação com a *mixagem*, i.e., com o questionamento de sua própria identidade como sujeitos sociais residentes na periferia e com as fronteiras e extensões de seu mundo através da evocação de outras identidades no tempo e no espaço. É o que mostra a perspectiva institucional sobre a questão expressa no *Mapa da juventude*,<sup>99</sup> elaborado em 2004 pela Coordenação Especial da Juventude do Município de São Paulo, publicação resultado de uma *survey* combinada com outros métodos de pesquisa apresentando um diagnóstico sobre a juventude paulistana em termos de exclusão sócio-espacial em relação aos distritos e sub-distritos administrativos de São Paulo. A população em foco foi a dos quinze a vinte e quatro anos, bastante próxima à estimativa da faixa etária dos frequentadores das festas de música eletrônica da Zona Leste. A preferência musical foi um dos temas abordados.

A população em foco foi dividida nesta pesquisa em cinco “Zonas Homogêneas (ZHs)” - para que os distritos de São Paulo fossem classificados a partir do perfil desta população. Estas ZHs foram definidas a partir de informações disponíveis em pesquisas anteriores, como: percentual da população jovem no conjunto do distrito; taxa anual de crescimento populacional; percentual de mães adolescentes nos nascidos vivos; coeficiente de mortalidade por homicídios na faixa etária; percentual de jovens que não frequentam a escola; coeficiente de viagens por motivo de lazer; índice de mobilidade da população na faixa etária; e valor do rendimento mensal médio familiar. Estas cinco ZHs foram definidas a partir das notas atribuídas a cada distrito, conforme as variáveis acima.

O que importa no momento é como os diferentes distritos foram classificados hierarquicamente de acordo o princípio das cinco ZHs; como estas ZHs expressam diferenças sócio-espaciais; sua correlação com as preferências musicais; e como os principais distritos em que residem os personagens deste estudo são enquadrados nesta classificação. A Imagem 27 apresenta a disposição espacial da população jovem a partir dos critérios mencionados acima. A hierarquia de inclusão social vai de 1 a 5, e é expressa, da mais alta à mais baixa, pelas cores: azul, verde, rosa, amarelo e vermelho. Note-se que os distritos de residência predominantes dos DJs/público encontram-se nas três ZHs inferiores, com predomínio da penúltima de classificação mais baixa, enquanto os distritos em que são realizadas as festas do centro ocupam as duas ZHs no topo da hierarquia, embora haja diferenças significativas entre

---

<sup>99</sup> *Mapa da juventude*, Coordenação Especial da Juventude, Prefeitura Municipal de São Paulo, 2004.  
[http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/participacao\\_parceria/coordenadorias/juventude/mapa\\_da\\_juventude](http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/participacao_parceria/coordenadorias/juventude/mapa_da_juventude)

os diversos distritos desta região, como apontei no capítulo anterior. Estas duas áreas, centro e periferia, tal como definidas pelos próprios DJs, estão marcadas com círculos pretos.<sup>100</sup>

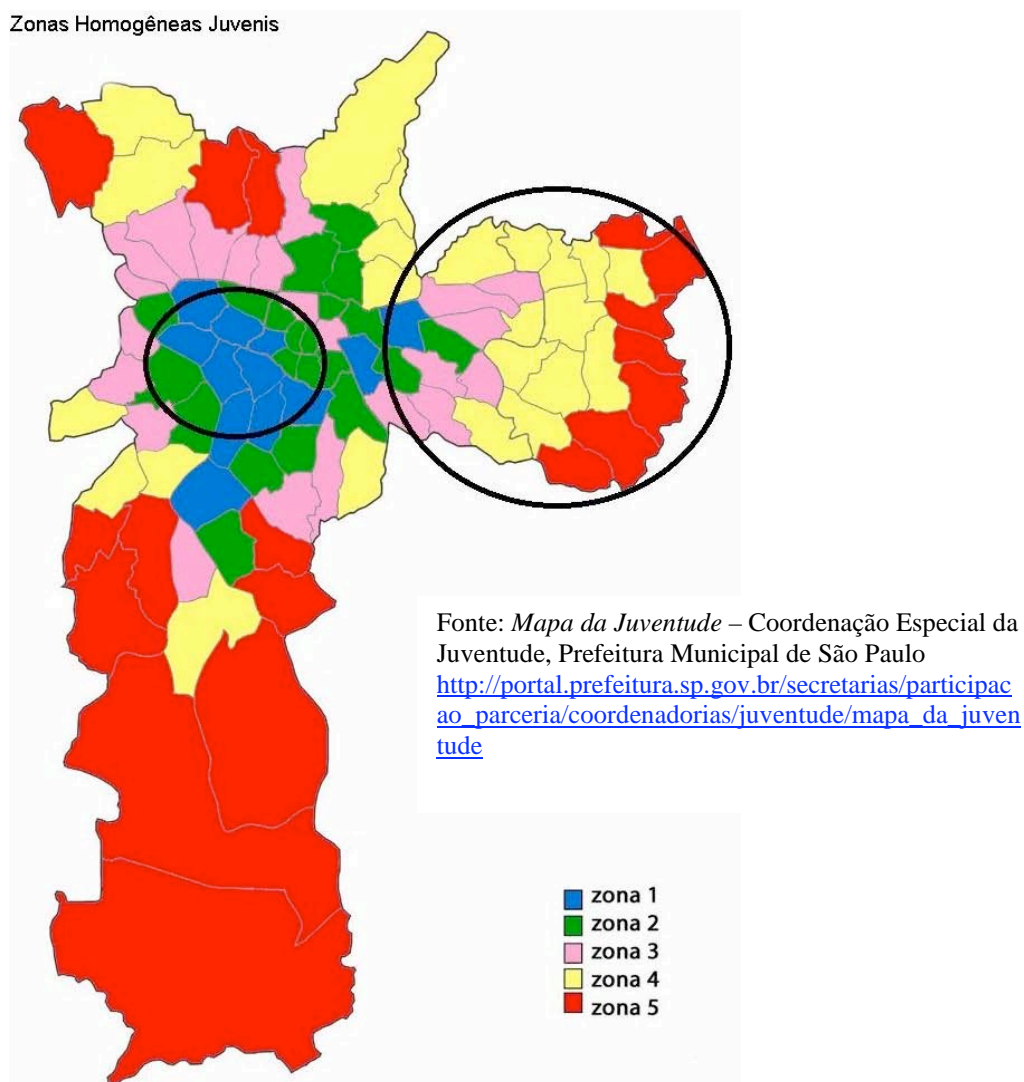


Imagem 27.

Um dos itens de interesse da pesquisa é justamente o gênero musical preferido pelos entrevistados e sua correlação com as ZHs. Os três primeiros gêneros mais apontados pela população de jovens de cada grupo, foram:

<sup>100</sup> Boa parte público e dos realizadores das festas residem em cidades da região metropolitana de São Paulo, como Mauá, Santo André, Diadema, Guarulhos, Itaquaquetuba, Poá, Suzano e Osasco (ver Imagem 5, p. 32), que não dispõem de estatísticas semelhantes. O seu perfil sócio-econômico, porém, não difere significativamente do do público que reside em São Paulo, embora a maior distância em relação ao centro de São Paulo e a diferença de infra-estrutura pública possam ser fatores significantes em alguns casos.

ZH1 – rock, MPB e pop.

ZH2 – rock, axé, reggae.

ZH3 – samba, pagode, rock.

ZH4 – samba, pagode, axé.

ZH5 – samba, pagode, axé.

Estilos Musicais Preferidos por Zona Homogênea  
Mapa da Juventude de São Paulo, 2003

Estilo Musical	ZH 1 %	ZH 2 %	ZH 3 %	ZH 4 %	ZH 5 %
Samba	30,1	31,8	57,5	55,3	49,7
Rock	63,5	51,7	52,5	44,4	42,4
Pagode	19,2	27,6	53,8	51,2	47,2
Axé	17,3	35,6	46,4	49,3	45,2
Reggae	35,9	33,3	50,2	45,4	39,2
Rap	21,2	23,0	46,4	43,7	42,9
Forró	23,1	31,0	47,8	42,2	36,8
MPB	44,2	31,4	42,4	37,5	28,8
Pop	37,2	32,2	35,5	31,9	28,0
Funk	10,9	13,4	30,5	28,3	27,6
Tecno	35,9	26,1	28,5	26,8	19,5

Fonte: *Mapa da Juventude*

Como já havia dito, os bairros de residência dos personagens desta etnografia são classificados entre as três ZHs mais baixas, com predomínio da ZH4. A música eletrônica e seus estilos é representada pela categoria “tecno”, utilizada pelos *outsiders* para referirem-se aos diversos estilos do gênero “música eletrônica”. O grupo que apresenta maior preferência pelo “tecno” é o da ZH1, com 35,9%, o quarto gênero em preferência, empatado com o reggae, o que revela uma tendência dos jovens mais abastados a se identificarem com a música eletrônica, apesar de ser ainda um gênero musical de caráter “underground” em relação à sensibilidade dominante. Na ZH2, o “tecno” é o terceiro entre os menos preferidos, só “perde” para o funk e o rap. E nas ZHs 3, 4, e 5 - em que se situa a maior parte dos personagens desta pesquisa - o “tecno” é, dentre os onze gêneros de música mencionados, o menos preferido em todas.

O *Mapa da juventude* mostra-nos que a música eletrônica é, entre os jovens da periferia, a preferência de uma minoria, enquanto a maioria prefere samba, pagode e axé; com exceção da ZH3, que tem o “rock” ao invés do axé como terceiro nas preferências. Este fato expressa o caráter étnico e de classe que permeia a identificação com os gêneros musicais, reforçando o potencial crítico da música eletrônica para a sensibilidade cultural de seus pares



sociais, do que os DJs são conscientes. As extensões de sentido e relações evocadas pela música eletrônica tensionam a sensibilidade do público não iniciado, formado pela sensibilidade dominante da cultura popular tradicional ou promovida pela indústria cultural.<sup>101</sup> Para que este potencial crítico possa ser aproveitado, os DJs precisam saber como controlá-lo. “Se você tocar num clube comercial, você acaba espantando o público”, alerta Henry Jay,

... porque a música eletrônica é underground, desconhecida da mídia, porque é uma música muito agressiva, é uma música que às vezes não tem vocal, não tem o ‘nananá, nananá’ que agrada fácil, então a música eletrônica é pra quem gosta mesmo, quem não gosta vai achar que é só barulho, não vai conseguir entender, porque, querendo ou não, ela é muita informação, a pessoa que escuta tem que ter um ouvido bem sensível pra entender.

A “popularização” da música eletrônica para o público de grupos populares de São Paulo foi um processo gradual de *mixagem* realizado pelos DJs, do repertório de música eletrônica com o repertório de música popular. “Hoje tá mais fácil”, lembra o DJ Cangaíba das tensões existentes neste processo, expressas na resistência do público em relação às iniciativas do DJ Marky de introduzir uma estética diferenciada em seu repertório.

antigamente era mais difícil, o que acontecia? você tinha que tocar milhões de coisas num set seu, tipo [música] axé, pra nego olhar pra você e pelo menos falar: ‘parabéns DJ’. Se você tocasse um estilo de música diferente, os caras olhavam pra sua cara e davam risada. Quando o Marky era ‘Marquinhos Marky’, ele tocou Luis Caldas! - tem que falar pra todo mundo - acontecia, ele tocava lá na boate ... quando ele tocava um *hardcore* os caras vinham com um bilhete: ‘tira essa porra dessa música’, aí tinha que mudar.

No entanto, intercalando o repertório “exótico” ao familiar, Marky foi ganhando notoriedade como DJ e formando, junto com outros, um público especializado no estilo que tocava. Esta teria sido uma condição inicial para que posteriormente ele desenvolvesse uma identidade musical própria, *mixando* o *drum & bass* com a música brasileira.

---

<sup>101</sup> Durante minha pesquisa de mestrado, obtive de uma colega antropóloga que realizava trabalho em comunidades rurais no interior do Rio Grande do Sul o relato de que a música eletrônica de uma festa *rave* realizada em um sítio próximo à comunidade na qual estudava provocara vômito em alguns de seus moradores. Esta reação resulta certamente do choque sensitivo provocado pela narrativa sonora em alta intensidade que o leigo percebe como uma repetição literalmente nauseante de elementos rítmicos simples, podendo causar tonturas e sensações de grande desconforto físico. No entanto, há de ser considerado o fato de que a sensibilidade do habitante do meio urbano para sistemas de som de alta potência, independente da estética musical, é desenvolvida ao longo de sua vida - e tem se transformado rapidamente no mundo contemporâneo em função das tecnologias de gravação, reprodução e execução musical (Carvalho 1999) -, uma experiência estética pouco comum para os habitantes de pequenas comunidades rurais, de sensibilidade familiar a pequenos sistemas de reprodução sonora, estranha à paisagem sonora urbana.

Não só a estética musical, mas o modo de produção, consumo e circulação da música eletrônica (*drum & bass* e *techno*), assim como os processos sociais que desencadeiam, são consideravelmente diferentes dos processos que envolvem identidades musicais tratadas como não-significantes pelos DJs: pagode, axé, sertanejo (embora muitos tenham relatado ouvir em casa samba, rock, MPB, soul, funk e reggae), identidades musicais pouco flexíveis, não-combináveis com outras sem que percam sua identidade, essencializadas, que colocariam seu público em “seu lugar” como sujeitos da periferia pertencentes aos grupos populares de São Paulo, ao invés de permitir o questionamento de sua condição de existência sociocultural. São gêneros musicais que não produzem desvios epistemológicos tal como a música eletrônica.

### **Nem todas as *mixagens* dão certo**

Se por um lado, a expansão das redes de reciprocidade transcontinentalmente teria produzido a expansão do universo de sentido dos DJs locais, fazendo-os acreditar que possam se inserir nestas redes como fizeram os DJs que têm como referência, por outro lado teria resultado numa “confusão” de referências como, aponta Márcio Duarte (Capítulo 4), desvirtuando assim os próprios sentidos da música e de ser DJ, provocando um borramento entre identidade e alteridade. Os elementos trazidos “de fora” contêm, portanto, o vício e a virtude. Depende do DJ conseguir agenciá-los. A contradição resultante desta expansão semântica percebida como mais evidente é a da tentativa dos DJs de *drum & bass* - estilo cuja “natureza” estaria associada à periferia -, realizarem festas na região central de São Paulo para o público de camadas médias, literalmente “para inglês ver”, nota Júlio Box 12:

Na Inglaterra os caras fazem a festa e ... ao mesmo tempo que lá é forte aqui também é forte, o problema é que parece que a rapaziada que faz a festa aqui quer fazer festa que nem lá, e não é assim mano, aqui a festa de *drum & bass* pode ser forte, mas com o tempero daqui, com um sotaque daqui, tá ligado?... os DJs daqui têm potencial, se viram pra comprar os discos, se viram pra arrumar a grana pra fazer *flyer*, se viram pra arrumar os lugares, mas tem que fazer as festas com o sotaque daqui, não adianta você querer fazer as festas pra gringo ver, aí numa semana dá certo, no final de semana dá certo, mas e o resto? quem paga é a gente, não são eles.

Se a *mixagem* do *drum & bass* com o repertório de música popular comercial teria dado certo na introdução do *drum & bass* para o público da periferia realizada por Marky - DJ responsável pela introdução do *drum & bass* também para o público de camadas médias locais, o que no entanto teria ocorrido por outro caminho, resultado de sua inserção na cena de *drum & bass* britânica -, outros DJs não teriam mais obtido o mesmo sucesso. “Já teve festas

grandes de DJ de *drum & bass* em clubes de nome aí, e já não tá tendo mais”, lembra Henry Jay, “as festas de *drum & bass* que você vê aí não são mais que nem antes.” “Uma coisa que foi errada da cena de *drum & bass* foi querer focar um público só, digamos, o pessoal de mais poder aquisitivo”, acredita o DJ China. “É que o *drum & bass* é mais de periferia do que o *techno* até, por ele ter derivado do hip hop, essa coisa da dança ... e tentaram fazer uma coisa voltada prum pessoal que não fazia isso, e no fim acabaram ... tropicando no próprio pé”, complementa Henry.

Parece mais fácil introduzir uma identidade crítica como a música eletrônica na periferia, ou mesmo DJs da periferia inserirem-se em redes de reciprocidade internacionais, do que estes mesmos DJs inserirem-se entre o público de classe média branca local através de sua música. Quando a dimensão sociológica de atuação do DJ é evocada, vemos que algumas *mixagens* não dão certo.

A relação do *drum & bass* com o samba, i.e., de uma linguagem musical globalizada com uma que emblematiza a identidade nacional brasileira - apesar de sua identidade afro-diaspórica em comum -, é problemática. É em relação ao “samba”, a preferência dominante entre os residentes na periferia, que os DJs optam pelo *drum & bass*, uma identidade “diferente”. No entanto, para introduzirem o *drum & bass* para suas audiências locais precisaram intercalá-lo nas festas com os discos de samba. Para inserirem-se nas redes de reciprocidade da cena *drum & bass* internacional, por outro lado, evocam o samba, *mixando-o* com o *drum & bass* para definirem suas identidades como DJs de *drum & bass* brasileiros, mas por outro “sambam” quando tentam introduzir o *drum & bass* entre os jovens de camadas médias. “Sambar” é também um termo usado pelos DJs de São Paulo como sinônimo de “errar” a sincronia das batidas de duas faixas em uma *mixagem*. No contexto de intensas trocas e encontros culturais transnacionais possibilitados e potencializados pelas tecnologias de produção, reprodução e difusão musical, o verbo “sambar” passa também a ser redefinido, deslocado de seu referente original, passando a conter em si mesmo sentidos divergentes e antagônicos.

A relação entre a música eletrônica e o samba expressa e reproduz, portanto, no campo das identidades musicais, os paradoxos vividos pelos DJs da periferia nas tentativas de produzirem desvios críticos em suas trajetórias sociais, ao mesmo tempo agregando aqueles que procuram uma comunidade e linguagens singulares para expressar sua trajetória pessoal desviante. São paradoxos próprios de sua experiência urbana de personagens vivendo na

periferia da metrópole brasileira no início do século XXI, em que o popular tradicional daqueles grupos sociais que tiveram ainda uma relação muito tênue com a modernidade - mesmo que seja a modernidade singular brasileira - confronta-se com as linguagens e as tecnologias cosmopolitas.

Neste capítulo procurei mostrar como a *mixagem* é um conceito fundante do tipo de identificação promovida pelos DJs de música eletrônica da periferia, e da própria mudança de perspectiva produzida pelo caráter crítico da música que tocam para a sensibilidade dominante de seu público. A partir da mediação deste caráter crítico, constroem suas trajetórias desviantes como DJs. Trata-se de um conceito que abrange escalas diversas e simultâneas de atuação do DJ, do código musical ao seu papel social. No próximo capítulo, concentro-me no evento ritual-performático da festa, mostrando como é construído tanto do ponto de vista dos participantes quanto dos DJs, sendo nele vivenciados corporalmente os paradoxos apresentados anteriormente. O evento da festa representa, tanto na rotina semanal quanto na de longa duração de seus participantes, um momento crítico a partir do qual se efetiva ou não o desvio em relação às expectativas mais comuns quanto as suas trajetórias sociais.

## Capítulo 6

### Recriando a sociedade

Partindo do pressuposto definido no capítulo anterior, da consonância entre as dimensões técnica, estética e sociocultural da *mixagem*, incorporadas pelo DJ em sua trajetória pessoal/profissional, neste capítulo mostro como a preparação, experiência e retorno do evento crítico da festa em relação à rotina cotidiana do DJ e de seu público, metaforizam o sentido crítico da própria trajetória social do personagem de grupos populares que tenta se tornar um DJ profissional, tensionando as expectativas de seu grupo social e as disposições estruturais em relação à sua trajetória.

Como vimos anteriormente, não há, para os personagens deste estudo, um sentido para a música que não seja “social”. Quando o DJ produz uma faixa musical, o faz pensando na “pista de dança”, e antes de a música ficar pronta ela é testada para se ter certeza que “funciona”. Seu objetivo principal é fazer o público dançar, porém, não simplesmente dançar, mas mostrando-lhe coisas “novas”, críticas à sua percepção, que são na verdade re-combinações de identidades musicais familiares, que por sua vez são re-combinações de outras mais antigas. Além deste caráter pedagógico, as *mixagens* realizadas ao vivo pelo DJ têm como sentido produzir uma narrativa musical de longa duração, prolongando a dança por tempo indeterminado. Assim ele produz uma dinâmica que se encaixa às outras produzidas pelos DJs que o antecedem no *line up* na festa, definindo a dinâmica performática da festa como evento crítico para os seus participantes - pois ninguém entra e sai o mesmo -, e da festa como um domínio essencial de sua vida.

É no evento da festa que muitos descobrem sua “verdadeira” vocação. Ali, deslumbram-se ao verem um DJ tocando para centenas de pessoas e começam a acreditar que sua realização pessoal só acontecerá quando estiverem no lugar, naquele momento, por ele ocupado. Neste momento, sua trajetória pessoal sofre os primeiros desvios semânticos. Ali, sua trajetória como DJ tem seu começo e fim semânticos.

Estas festas, realizadas na periferia urbana da metrópole de um país periférico marcam uma “passagem” - no sentido que Van Genep (1978) dá ao termo - crítica em duas escalas temporais diferentes e simultâneas de grande importância para os seus protagonistas: por um lado, da rotina semanal entre trabalho-estudo para o “lazer” do final de semana e retorno; e por outro, a longo prazo, de sua condição de trabalhador comum para a condição de DJ e permanência nesta condição ou retorno; passagens de proporções diferenciadas, que

vivenciam e orquestram de um modo bastante particular. Estas passagens definem as fronteiras entre os domínios da “obrigação” e da “escolha”, que têm significados e implicações muito diferenciados para as suas trajetórias de vida, comparáveis ao que Victor Turner (1974a) chama de “estrutura” e “anti-estrutura”. São passagens “críticas” justamente porque permitem a própria redefinição de suas fronteiras e significados, sendo que alguns dos passantes não voltam, e os que voltam não são mais os mesmos.

O domínio do “trabalho e do estudo”, ou da “estrutura”, representaria de modo mais explícito o mundo das obrigações, das disposições estruturais étnicas, de classe e gênero, que se impõem sobre os participantes da *cena*. Enquanto o domínio do “lazer”, ou da “anti-estrutura”, representaria a possibilidade de escolha, de “acesso”, de “abertura de horizontes”, de transformação, de ser “outro” por algum tempo e talvez definitivamente. Num caminho inverso ao da preocupação de Paul Willis (1977) em relação a “como jovens de classe trabalhadora seguem profissões de classe trabalhadora”, procuro mostrar como o domínio da festa, da “anti-estrutura”, pode ter seus significados redefinidos para que “jovens de classe trabalhadora” tentem esquivar-se das profissões que entendem como de classe trabalhadora.

Estes dois domínios da existência, portanto, não são “simplesmente diferentes” um do outro, tal como pressupõe grande parte da literatura de ciências sociais (Turner 1982, 46; 1987, 72), há diferenças constitutivas entre eles, de grande impacto para os seus participantes, sendo o primeiro associado ao desempenho de papéis normativos que reforçam a estrutura social, suas hierarquias de poder e as estruturas simbólicas, cognitivas, afetivas e estéticas que os sustentam e promovem, enquanto o segundo à criatividade, à subversão da estrutura, domínio marcado pela “pura potencialidade”, cuja identidade Turner procura definir através de conceitos como “*communitas*” (1974a; 1974b; 1982; 1987)<sup>102</sup> e “*liminoid*” (Turner 1982).<sup>103</sup>

Uma destas diferenças é produzida na evocação realizada pelo DJ de identidades dispersas no tempo e no espaço, coadunadas por ele em suas *mixagens* e experienciadas

---

<sup>102</sup> O conceito de *communitas*, algumas vezes referido como “liminaridade” - ambos referidos como “anti-estrutura”, conforme o próprio autor - é central na obra de Turner, tanto para tratar da liminaridade em sociedades tribais e/ou agrárias quanto nas moderno-industriais, tendo sido definido inúmeras vezes, sempre com algumas nuances. Em uma de suas definições mais tardias, é entendido como “liberação das capacidades humanas de cognição, afeto, volição, criatividade, etc., dos constrangimentos normativos demandados (*incumbent*) pela ocupação de uma seqüência de status sociais, representando uma multiplicidade de papéis sociais, pela aguda consciência de participação em grupos corporativos como a família, linhagem, clã, tribo, nação, etc., ou pela filiação a algumas categorias sociais predominantes (*pervasive*), como classe, casta, sexo ou divisão etária.” (1982, 44).

<sup>103</sup> Para Turner, “*liminoid*” é o “sucessor do *complexo liminar* [das sociedades agrárias e tribais] em sociedades complexas de larga-escala, onde individualidade e opção em relação à arte têm, em teoria, suplantado as performances rituais coletivas e obrigatórias” (1987, 29).

corporalmente pelo público através da dança. A festa é portanto um lugar de reconstrução de identidades individuais e coletivas que não encontram ressonância ou espaço nestes outros domínios da existência de seus participantes.

Para os DJs que atuam na Zona Leste organizados em *projetos* a partir de estreitas relações de reciprocidade, há uma separação bastante clara entre o domínio do “trabalho” e o da “festa”, expresso na vida dupla que levam como DJs e trabalhadores e na relação ambígua existente entre estes dois domínios: por um lado complementares, pois é o trabalho “comum” que proporciona condições de investimento na carreira, e por outro antagônicos, pois corresponderiam a mundos definidos por práticas, personagens, estilos de vida, lógicas, formas de sociabilidade, extensões semânticas e potencialidades de transformação bastante distintos (ver Capítulos 2 e 3). No entanto, conforme o DJ progride profissionalmente em direção às festas comerciais do centro, o que ocorre quase invariavelmente de modo individual (ver Capítulo 4), esta dualidade entre o domínio do trabalho e da festa tende a perder o sentido, pois a festa passa a ser o local de trabalho e a fonte de renda para o DJ, um domínio híbrido festa-trabalho - uma posição almejada pela grande maioria dos DJs. Para estes DJs profissionalizados, e a partir deles, as festas organizadas na periferia passam a ser vistas como eventos “autênticos”, em que vivenciam experiências inigualáveis, pois a “dificuldade de acesso às coisas” resultante do baixo poder aquisitivo do público da periferia produziria uma relação “autêntica” com a música.

O caráter “crítico” da festa para os seus participantes e organizadores em relação às disposições estruturais pode ser capturado a partir de um esquema razoavelmente simples de preparação da festa; concretização-liminaridade; e retorno e conseqüências - que produz efeitos tanto pontuais quanto de longa duração para os seus participantes, no sentido de que cada evento da festa é um momento pontual para o indivíduo incorporar o personagem DJ, um processo de alguns anos de duração. O evento da festa serve portanto como uma metáfora para a compreensão do caráter crítico da trajetória do DJ numa escala de tempo maior, em que o pretendente torna-se um DJ profissional: continua, sob uma crescente tensão familiar e corporal, vivendo uma existência dupla em que combina os papéis de trabalhador e DJ; ou abandona seu projeto, retornando à condição de empregado num regime de trabalho convencional. Ir a uma festa, portanto, pode representar pontualmente a passagem do domínio da norma, da rotina, da alienação, da fragmentação, para outro, organizado sob uma lógica diferenciada; mas pode também, a longo prazo, representar a construção de uma trajetória profissional e pessoal divergente em relação às trajetórias mais comuns de jovens de grupos

populares. A festa é portanto um evento crítico pelo qual os que por ele passam não voltam os mesmos, ou mesmo não voltam.

### **Preparar-se e ir para a festa**

Para que uma festa “vire”, i.e., dê certo como festa, tenha seu sentido crítico realizado ao ponto de se tornar um evento digno de lembrança, há uma série de procedimentos realizados pelos organizadores e pelo público que preparam a reordenação das noções cotidianas de tempo, espaço e pessoa.

Para o público, esta preparação inclui guardar dinheiro, combinar com os amigos e preparar a indumentária adequada. Os *clubbers* colocam suas pulseiras, colares, calças, bermudas, camisetas e casacos nas cores verde, laranja e amarelo néon, prata e dourado - combinadas com preto ou xadrez. As meninas usam também a cor rosa, e roupas e adereços diferenciados, como saias, tiaras com antenas e enfeites de cabelo colorido. Essas cores e adereços lembram a estética infantil ocidental-contemporânea, que é, no entanto, combinada com piercings atravessando o corpo em várias partes visíveis - sobrancelhas, lábios, bochechas, orelhas, nariz -, tatuagens, correntes de plástico colorido e metal, coleiras e pulseiras coloridas com espinhos de metal, e máscaras de gás; uma estética “agressiva”, definindo assim uma identidade estética baseada em uma combinação bastante ambígua. Além destes, existem outros símbolos próprios do mundo da música eletrônica: camisetas com motivos como discos, toca-discos e ETs, óculos escuros usados em ambientes escuros;<sup>104</sup> ou compartilhados com outros tipos de personagens urbanos não associados à música eletrônica, como penteados artísticos e roupas esportivas de determinadas grifes.<sup>105</sup> Nem todos estes elementos são usados com a mesma regularidade, como é o caso das máscaras de

---

<sup>104</sup> O uso de óculos escuros é muito comum entre os frequentadores de *raves* e festas de música eletrônica da classe média, conforme os relatos que obtive, como uma forma de ocultar as evidências de uso de *ecstasy* e de outras drogas observáveis nos olhos do usuário, mas também como forma de potencializar o descolamento do indivíduo do “mundo social” ao seu redor em função da dança; atenuar a incidência das luzes, tanto dos efeitos luminosos quanto do próprio sol quando amanhece, visto que muitas destas festas são realizadas ao ar-livre; e de contribuir para a construção do personagem individual na festa, quase sempre feito com peças de indumentária “de grife” com um sentido de distinção social (Fontanari 2003). Embora o uso do óculos escuros nas festas da Zona Leste pareça ter sido inspirado neste outro contexto, o seu sentido é bastante diferenciado, pois não há uso de *ecstasy* nestas festas, nem uma “ideologia da transcendência” voltada à experiência do transe, nem sistemas de luz potentes ao ponto de agredirem os olhos. Os óculos escuros seriam portanto um elemento a mais do personagem *clubber*, uma recriação em um contexto diferenciado do *clubber* de classe média.

<sup>105</sup> O tênis marca Allstar é sem dúvida o preferido entre os *clubbers*, principalmente o modelo “bota”, cujo cano vai até a metade da canela e pode ser encontrado com as combinações de cores usadas nas outras peças de roupa.



gás e dos enfeites de cabelo.<sup>106</sup> Embora a estética *clubber* possa ser crítica à sensibilidade pública comum, ela reproduz a divisão entre gêneros masculino e feminino, em variações como o corte das roupas, mais curto e justo para as mulheres, que usam com exclusividade cores como o rosa, e objetos como a bolsa.

Por usar indumentária *clubber*, Pedrita é uma exceção entre os DJs, que, assim como ela, preferem ser identificados como “DJs” ao invés de pelo estilo de personagem que adotam, pois o próprio “DJ” é, em si, um personagem a ser incorporado, embora com um papel e um status muito diferenciado. Por ser uma das poucas DJs mulheres, a indumentária contribuiria para Pedrita definir para si uma identidade de DJ mulher, e também como expressão da relação de maior proximidade que estabelece com o seu público - conforme o Capítulo 3. “Eu me considero *clubber* porque eu ando no meio deles e eu ando vestida assim que nem eles, mas na verdade eu sou DJ né, mas agora já a Marcela [sua sócia de *projeto*] é *clubber*, ela já tá no meio”. “Eu não sei como dizer pra você assim o que possa ser o *clubber*”, hesita ela em fazer uma generalização, mas “eu sei que eu gosto de andar colorida, de sainha, de xuxinha, essas coisinhas todas ... eu acho que é o som né, o envolvimento com a música, é você gostar de estar nas baladas, é as amigas que a gente tem ...”.

Os *street*, por sua vez, para irem à festa, permanecem com a indumentária que usam no cotidiano: boné ou touca, camisetas comuns, estampadas com motivos “tropicais”, do mundo do “surf” ou do “skate”, bermudas largas e tênis, todos em cores claras ou escuras convencionais, estilo compartilhado com os adeptos do hip hop e de modo geral com grande parte dos jovens de sua faixa etária nas periferias de São Paulo, independente de seu pertencimento a algum mundo particular como a *cena*. Também há variações de gênero no *street*, como as saias e versões mais curtas e justas de camisetas, além de raramente as mulheres usarem bonés. Os *street*, no entanto, compartilham com os *clubbers* o uso de tatuagens e piercings. Embora alguns freqüentadores combinem os elementos destas duas identidades estéticas, é possível identificar visualmente *clubbers* e *streets*, além de ser comum para eles identificarem-se como adeptos de um estilo ou outro, sendo a fronteira entre eles idealmente bem definida. Alguns *clubbers* chegam inclusive a tatuar “clubber” no corpo ou

---

<sup>106</sup> Sarah Thornton (1995), baseando-se nos conceitos de “subcultura” - definido pelos fundadores dos Estudos Culturais, como Dick Hebdige (1994) -, e de “capital”, de Bourdieu, defende a existência de uma “*club culture*” inglesa, uma “subcultura” definida a partir de capitais “subculturais”, valorizados pelos participantes dos clubes de música eletrônica ingleses, que ao mesmo tempo questionam e reproduzem a “cultura dominante”. Embora a autora não explore os significados dados pelos próprios atores sociais à “cultura clube”, o termo *clubber* origina-se deste universo, e é ressignificado na periferia de São Paulo como um estilo de vestir dos freqüentadores de festas de música eletrônica da periferia, de modo geral não realizadas em locais que corresponderiam ao conceito inglês de *club*.

grafarem-na nas peças que compõem sua indumentária, customizando-as (ver Imagens 28 e 29, pp. 284-5).

Muitos dos personagens em uma festa usam a indumentária inspirada na “moda” dos grupos de classe média paulistanos, descrita no Capítulo 4, ou preferem uma indumentária “tradicional”, i.e., sem sinais identitários muito marcados, composta por camiseta ou camisa-pólo, calça jeans modelo tradicional, sapatos ou tênis cuja marca é de pouco valor simbólico e de troca. No entanto, se o indivíduo já não definiu seu personagem conforme a rede de pessoas a partir da qual chegou à *cena*, com o aprofundamento de sua relação com as festas ele tende a optar por um destes dois estilos, pois a “apresentação” de sua identificação aos demais participantes através da indumentária é considerada de grande importância, muito mais do que é para os DJs, que se apropriam destes elementos de modo muito mais tênue, preferindo enfatizar sua maior preocupação com os discos e com a música do que com o “visual”. A não ser quando alguns homens tiram a camisa nos momentos de maior euforia e nos lugares onde é permitido, nem DJs nem público compõem seus personagens com qualquer sentido de erotismo, expondo partes nuas do corpo ou mostrando suas formas com roupas curtas e/ou justas de modo muito explícito, como é comum principalmente entre as mulheres tanto de grupos populares quando de camadas médias, no espaço público ou na festa.

Há, no entanto, para além da indumentária, pelo menos duas diferenças significativas entre *clubbers* e *streets* que expressam uma diferença de *habitus* entre eles, metaforizando sua relação com os DJs em seu papel de produzir desvios epistemológicos em seu público. Os *streets* tendem a preferir o *drum & bass*, e são os principais protagonistas das “rodas”, criando tensões com alguns DJs por “descentrarem” o “foco performático da festa”, representando o lado “não-civilizado”, e por isso indesejado, da periferia - conforme explorei no Capítulo 2; enquanto os *clubbers* dançam individualmente, estabelecendo uma relação “harmônica” com os DJs. Por outro lado, em relação à sensibilidade dominante no mundo urbano das periferias de São Paulo, se o estilo *street* é talvez a sua melhor expressão, o *clubber* seria o mais crítico.<sup>107</sup> A sensibilidade de orientação cosmopolita promovida pelos DJs e o *habitus* da

---

<sup>107</sup> Dick Hebdige (1994) usa o conceito de “subcultura” para se referir às “culturas jovens” que quebravam o consenso cultural do pós-guerra no Reino Unido, como os punks e rastafaris. Para ele, o desafio proposto pelas subculturas à hegemonia seria expresso obliquamente, através do “estilo”. “As objeções são apresentadas e as contradições mostradas ... no nível profundamente superficial das aparências: isto é, ao nível dos signos.” (Hebdige 1994, 17). Para ele, o estilo subcultural vai “contra a natureza”, interrompendo o processo de normalização, ofendendo a “maioria silenciosa” e o princípio da unidade e coesão social. Como violação da ordem simbólica, desejariam permanentemente atrair atenção, o que seria, para Hebdige, a base fundamental da

periferia encontram-se e tensionam-se no interior da própria festa. O caráter crítico do estilo *clubber* é evidente nas tensões e conflitos de natureza diversa que povoam as lembranças e as narrativas dos *clubbers* com alguns anos de experiência e ainda assombram os mais novos, apesar de se acreditar que não existam mais hoje em dia.<sup>108</sup>

São inúmeros os relatos de casos de *clubbers* que tiveram de esconder-se de seus familiares ou do público anônimo nos espaços públicos de São Paulo, ou que foram perseguidos e tiveram que fugir para evitar serem agredidos por ofenderem “normas comunitárias”<sup>109</sup> ou questionarem visualmente a sensibilidade comum de classe projetadas sobre eles por pessoas próximas ou por gangues de jovens marginalizados que se ocupam em afirmar valores e práticas dominantes. Estes relatos circulam entre eles, difundindo o medo de se exporem publicamente vestidos de *clubber*. Por isso o deslocamento para as festas é muitas vezes um momento tenso, pois é aí que se expõem ao julgamento público, interagindo com milhares de outras pessoas nos ônibus e metrô - transporte usado em São Paulo predominante por grupos populares.<sup>110</sup> A *promoter* Marcela contou-me que uma vez, no caminho para uma festa, no trem, juntou-se a outros *clubbers* que encontrou no caminho. Um deles tinha vindo sozinho de Pirituba, Zona Norte de São Paulo, até São Miguel, na Zona Leste, “todo de *clubber*” define ela, que perguntara se ele não tinha medo de andar sozinho “no estilo”. Não tinha, respondeu, ele, que estava inclusive tendo aulas com um DJ conhecido e “virando DJ”.

---

significação na subcultura (Idem, 19). Embora o conceito de subcultura tenha sido valioso para alavancar os estudos sobre práticas culturais críticas, tendo sido por isso amplamente utilizado por um sem-número de autores em diferentes contextos, o exemplo da relação entre *clubbers* e *streets* com a sensibilidade estética dominante nas periferias de São Paulo nos mostra que não há neles nada de intrinsecamente subversor, seu caráter crítico se define como tal nas interações públicas entre os atores sociais, diante da existência de reações afirmando os padrões estéticos dominantes, uma lógica já demonstrada por Becker (1966) e Foucault (1990). Nos termos de Douglas, “nenhum item singular é *sujo* fora de um sistema particular de classificação no qual ele não se encaixa” (2002, xvii, itálico meu). O estilo não parece corresponder unicamente à dimensão da “aparência”, como acredita Hebdige. O estilo, como dimensão simbólica e expressiva, revela outros sentidos quando relacionado às estratégias individuais de transformação pessoal, de tensionamento das expectativas de classe do universo social mais imediato no qual o sujeito está inserido, e não simplesmente a uma “cultura dominante” abstrata.

<sup>108</sup> “Com que frequência alguém é ameaçado por não conformar-se aos padrões do outro?”, pergunta-se Mary Douglas (2002, xi). “Ameaças e promessas patentemente absurdas são usadas para induzir à conformidade” (Idem). Embora Douglas esteja mais preocupada com as implicações sociais dos sistemas de classificação, as reações domésticas e públicas dirigidas aos *clubbers* são claras ameaças para que adequem sua indumentária às expectativas - ao invés de padrões - de seu grupo social.

<sup>109</sup> Tal como Thompson (1993) usa o termo ao tratar das práticas mecânicas de justiça popular entre a classe trabalhadora inglesa nos séculos XVIII e XIX.

<sup>110</sup> Os frequentadores de festas música eletrônica direcionadas às camadas médias, inacessíveis para o público de grupos populares, também incorporam personagens diferenciados, fazendo uso de indumentária e cores diferenciadas das que usam no cotidiano, embora menos extravagantes que as utilizadas nos personagens das festas da periferia. Sua transformação, no entanto, não tem o mesmo potencial crítico, pois, ao invés de transporte coletivo, aqueles deslocam-se no espaço público na privacidade de seus automóveis particulares, não tendo muitas vezes nenhum contato com a população anônima e com seus julgamentos estéticos e reações, muitas vezes publicamente expressos.

O DJ de *hardtrance* Liu Ken, vendedor na loja *Guerra Mix*, onde é encontrada a indumentária colorida usada pelos *clubbers*, era *clubber* já há alguns anos e chegou a ser perseguido e enfrentar gangues de punks e skinheads de São Paulo. Na *Guerra Mix* ele interagiu regularmente com uma grande população de *clubbers*, muitos deles iniciantes. “O pessoal vem falar pra mim que tem medo”, conta ele, um tanto surpreso, pois ele via estes conflitos como uma forma de diversão.

Besteira, molecagem, não sei quem inventou isso, os caras queriam: ‘ah, vamos zoar os *clubbers*, não sei o que, são tudo colorido’, aí tinha aquelas gangues, era o maior engraçado, eu corri muito, e já apanhei também, já bati também, mas hoje em dia é sossegado, você pode andar em qualquer lugar. ... na [boate] *Over[night]* mesmo, tinha que descer correndo, porque tinha punk querendo nos pegar, às vezes trombava skinhead também, era divertido, era uma adrenalina, hoje não, hoje as festas não são as mesmas, os DJs não são os mesmos, o público já não é o mesmo, o som não é o mesmo.

O DJ de *techno* China lembra que em anos anteriores, antes da popularização de estúdios especializados em colocação de piercings e tatuagens, alguns *clubbers* eram adeptos de práticas bastante críticas para a sensibilidade moderna ocidental, como perfurar partes do corpo com alfinetes. China lembra de um amigo seu, que

ia pras baladas com alfinetes no bolso, conseguia álcool emprestado, desinfetava e furava o supercílio, orelha, às vezes furava o nariz, pra ficar em destaque na festa, saía às vezes até sangrando, ia pra casa e arrancava tudo escondido da mãe pra ela não descobrir que tava furando o corpo.

Outras práticas, menos críticas, também geravam tensões entre familiares. O DJ Henry Jay lembra de uma amiga, que saía de casa “normal, de roupinha de pessoa normal”, mas se trocava no primeiro banheiro de estação de metrô que encontrava, fazendo “aquela produção colorida” para ir pra festa, pois seus pais não a deixavam sair de casa “daquele jeito”. Assim como a amiga de Henry e o amigo de China, muitos incorporavam personagens específicos para o evento da festa, não estando preocupados em mostrarem-se para o público urbano em geral.

As reações do público anônimo aos seus personagens, no entanto, eram apenas potenciais, e vinham sendo cada vez menos frequentes. Inúmeras vezes pude observar o contraste dos personagens *clubbers* com personagens comuns em espaços públicos freqüentados pelos moradores das periferias de São Paulo - como nas estações de trem o no

próprio transporte público, lugares em que milhares de pessoas expõem-se, algumas vezes por dezenas de minutos, umas às outras - sem que houvesse qualquer sinal de tensão.

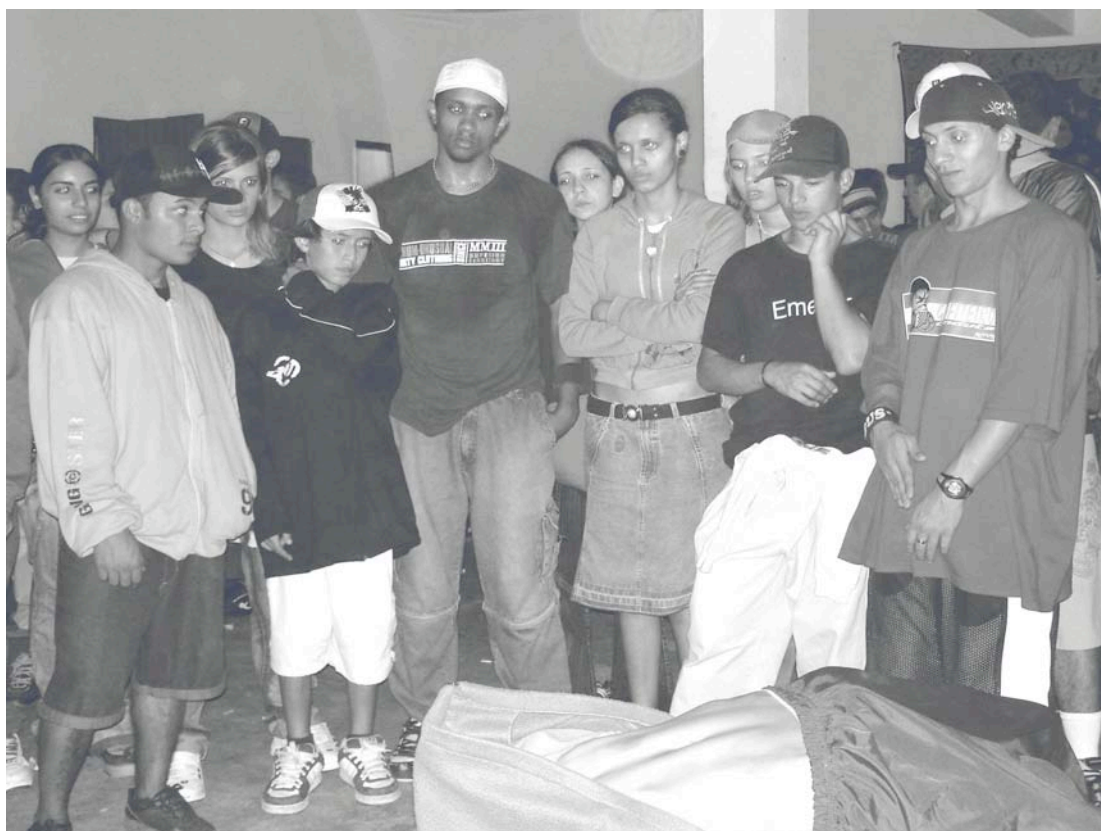


Imagem 28. “Streets” em uma “roda” na festa *Techdrum*, Itaquera, ZL.



Imagem 29. *Clubbers* na festa *Bam Bam e Pedrita*, Parque do Carmo, ZL.

Embora um número considerável de pessoas se dirigissem às festas sozinhos, muitos o faziam em grupos de não mais de cinco pessoas, especialmente quando estes moravam na mesma região, longe das festas. Estes grupos formavam-se de dois modos principais: por alianças precedentes, como parentesco, vizinhança ou amizade - vínculos fortemente associados aos limites geográficos do bairro; ou a partir de encontros no caminho para a festa, o que ocorria invariavelmente para *clubbers* e *streets* que residiam próximo e deslocavam-se em horários próximos, usando ônibus, metrô e trem, já num horário com menor volume de usuários, quando é preciso esperar durante algum tempo e muitas vezes fazer múltiplas conexões. Estas condições produzem uma forte tendência de que os frequentadores residentes em locais próximos venham a se conhecer e estabeleçam relações de amizade, principalmente para que os pretendentes a DJ formem *projetos*, conforme a lógica definida pelos *projetos* já atuantes, formados a partir de relações de proximidade de residência, como é o caso do *E.vision* na Vila Carrão, ZL, *Tendence* em Guaianases, ZL, *Circuit of Love* em Guarulhos/SP, *Contrattack* em Jardim Bandeirantes, ZL e *Greve* em Mauá/SP.

Sem estes vínculos de proximidade, a *cena* da periferia possivelmente não existiria, pois sua operacionalização é feita por indivíduos com rotinas duplas de trabalho, com tempo limitado, o que seria impraticável de outro modo devido ao tempo e o custo de deslocamento necessário de um bairro a outro por transporte público. Este enraizamento no bairro, é, no entanto, uma condição para sua própria transcendência no evento da festa, em que encontram-se personagens originários de diferentes bairros, regiões e cidades da região metropolitana de São Paulo, o que contribui para o caráter comunal da festa como celebração dialética entre a diferença dos locais de residência e a identificação com um tipo particular de música.

Os vínculos sociais que sustentam esta cena musical definem-se, portanto, para além da lógica de sociabilidade e de alianças estabelecidas no contexto do bairro, embora dependam delas, assim como para além das expressões musicais, identidades e sensibilidades estéticas que definem e são definidos no contexto do bairro, como é o caso do samba, do pagode, do axé, do forró e da música sertaneja, marcando os espaços de sociabilidade festiva. O distanciamento do universo do bairro é a base e a condição para a formação de redes de sociabilidade que abrangem toda a região metropolitana de São Paulo, produzindo entre os seus participantes uma sensibilidade de inspiração cosmopolita que vêm como muito diferente da praticada no “bairro”. “Falando da música eletrônica, começa que já é outro mundo”, observa a *promoter* Marcela, residente no bairro Nova Bonsucesso em Guarulhos,

pra mim é outra coisa, são outras pessoas, é outra evolução, é outro tipo de tratamento ... muda tudo, o pessoal é mais ... eu tenho amigas de escola e tipo assim, o que elas conversam não bate com o que eu converso com outras pessoas, eu converso com todo tipo de pessoa, mas o que eles conversam é mais sobre festinhas de bairro, de local, showmício, essas coisas, só que no showmício não vai o DJ que eu quero, não vai o tipo de pessoa que eu curto. ... porque eu ando mais pro lado de São Paulo, que já é outro nível, outras pessoas, outro tipo de conhecimento, é totalmente diferente, é outra coisa, é outro mundo, em todos os sentidos, ... rola um tipo de música eletrônica na festa da escola, mas é aquele comercial né, então não tem aquela coisa mais profunda. ... e o pessoal [da *cena*] tudo mundo é amigo, todo mundo unido, sabe, é bem legal. ... e sempre quando eu vou pra outro lugar, ou o fulano brigou com não sei quem, ou não sei quem tá olhando mau pra você, fala pro outro, entendeu, e aí tem sempre alguma rixa, e na música eletrônica não tem, tudo mundo quer saber de diversão, de curtir a vida e de paz ... você vê pessoas de nível, pessoas bonitas e tudo, é legal pra caramba o modo das pessoas serem, só que quando se envolve com droga já não é legal, porque já leva pro outro lado né, aí não é legal. Eu fico aqui né, em casa, não vejo a hora da semana passar, chega sexta-feira eu: ‘ah, graças a Deus, meu Deus, muito obrigado, chegou a sexta-feira’, aí meu pai: ‘já vai sair de novo?’

Diante do “outro mundo” da *cena*, as “festinhas de bairro” perdem a graça, assim como os assuntos das pessoas que as freqüentam e os conflitos por motivos fúteis em que se

envolvem; enfim, as coisas “sem profundidade” do bairro. Alba Zaluar, escrevendo sobre os impactos de projetos sociais baseados na prática do esporte para jovens de baixa renda no Rio de Janeiro na década de 1980, observa que dos espaços de encontro criados pelo esporte “resulta a ampliação do horizonte social dos jovens que acabam saindo do círculo familiar mais estreito, da rede de vizinhos mais próxima, de sua rua ou praça para o bairro, ou seja, de redes de sociabilidade que vão integrá-los à cidade” (1994, 65). Conclui que a

... participação em círculos cada vez mais amplos de pessoas ... tem por efeito romper o paroquialismo na sua excessiva identificação com um só local ou uma só categoria de pessoas, o que, por sua vez, acarreta conseqüências psíquicas, morais, sociais e políticas de extrema importância, na medida que dissolve os mecanismos que mais comumente conduzem à violência. (Idem)

Quando chegam no espaço da festa, encontrando pessoas de lugares que não conhecem, os *clubbers* estão simbolicamente salvos de qualquer repreensão que possam sofrer dois pais ou de personagens noturnos anônimos, cuja sensibilidade é definida no universo paroquial do bairro, do qual procuram se distanciar. Isto é expresso através da estética dos personagens que compõem para si e dos deslocamentos físicos que se dispõem a realizar pelo tecido urbano da metrópole, deslocando-se e “descolando-se” fisicamente, perspectivamente e esteticamente do bairro.

Estes deslocamentos e descolamento configuram-se também para além dos definidos pela relação capital/trabalho em São Paulo em pelo menos dois sentidos. Primeiro, pelo horário em que são realizados, destinado supostamente ao descanso dos que trabalham em horário comercial. Segundo, pelo sentido contrário ao dos fluxos definidos diariamente por milhares de trabalhadores de bairros periféricos em direção aos bairros centrais da cidade, como mostram os gráficos do Sumário de Dados do Município de São Paulo de 2004 (ver Imagem 30, p. 291), que identifica os bairros periféricos de São Paulo como “Áreas de Geração de Viagem”, enquanto os bairros geograficamente centrais são “Áreas de Atração de Viagem”. Os deslocamentos de DJs, *clubbers* e *streets* entre periferias desorientam esta lógica. O mesmo não se observaria, porém, nos deslocamentos em direção às festas realizadas pelos DJs da periferia no centro, deslocamentos não significantes o suficiente para sustentarem as festas, que por sua vez reforçavam a lógica dominante, enfraquecendo o sentido da festa para o “verdadeiro público de *drum & bass*”.

Não há portanto uma ruptura com a lógica do bairro, sobre a qual sustenta-se a sensibilidade estética popular dominante em São Paulo, mas a sua transcendência pela mediação com uma outra lógica, formando um híbrido, assim como na *mixagem* o “novo” é



produzido a partir de uma nova combinação e assim uma mudança de perspectiva incorporada no público. Deste modo, vemos como a dimensão simbólica e a percepção estética estão dialeticamente ligadas aos arranjos sociais que produzem e são por elas produzidos. É neste sentido que a *cena* diferencia-se de outros conceitos comumente utilizados para definir arranjos sociais no mundo urbano brasileiro contemporâneo, como “pedaço” (Magnani 2003), “casa” e “rua” (Matta 1997), ou “roda” (Velho 1998), que diante das diversas escalas geopolíticas de sentido e de formação de redes de reciprocidade apreensíveis pelo conceito de *cena* revelam-se circunscritos à - e legitimam a percepção sociológica de - formações locais, cujos sentidos e extensões definidos pelos atores sociais não extrapolam os limites geográficos da cidade.<sup>111</sup>

A participação dos “jovens de baixa renda” em redes mais amplas de pessoas, que para Zaluar produziria transformações que romperiam com o “paroquialismo” e com a “excessiva identificação com um só local” - aspecto central na definição dos encontros interpessoais promovidos na *cena* -, ocorrem, no entanto, a partir da interação entre indivíduos do mesmo estrato sócio-econômico, o que em si representa uma variação considerável em sua experiência urbana. Para Gilberto Velho, “o contato com outros grupos e

---

<sup>111</sup> A partir de sua pesquisa sobre lazer entre grupos populares em São Paulo, Magnani define *pedaço* em relação aos conceitos de “casa” e “rua” de Matta (1997), uma formação social enraizada nos limites do bairro: “O ‘pedaço’ apontava ... para um terceiro domínio, intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, à qual têm acesso os *parentes* (ligados por laços já estabelecidos de antemão) e a rua é dos *estranhos* (onde, em momentos de tensão e ambigüidade, recorre-se à fórmula ‘você sabe com quem está falando?’), para delimitar posições e marcar direitos), o pedaço é o lugar dos *colegas*, dos *chegados*. ... todos sabem quem são, de onde vêm, do que gostam e do que se pode ou não fazer.” (2003, 12). “O termo [pedaço] ... designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. Se nas pequenas cidades interioranas o trabalho, a devoção e o lazer são vividos nos limites de uma comunidade onde todos se conhecem, na grande metrópole as diferentes instituições que atendem a tais demandas não apenas são diversificadas como ademais encontram-se dispersas. ... Dessa forma, é principalmente o lugar de moradia que concentra as pessoas, permitindo o estabelecimento de relações mais personalizadas e duradouras que constituem a base da particular identidade produzida no *pedaço*” (Idem, 116, *italico meu*). Entre as atividades de lazer praticadas no *pedaço* durante os finais de semana, identificadas por Magnani, estão os casamentos, aniversários, batizados, quermesses, festas religiosas, bailes, ensaios de escolas de samba, excursões, torneios de futebol de várzea, parque de diversões e circo. (Idem, 118). Já Gilberto Velho, tendo conduzido um estudo entre um grupo de usuários de tóxicos de camadas médias da Zona Sul do Rio de Janeiro, usa o conceito de “roda intelectual-artístico-boêmia” para definir o tipo de formação social deste grupo, conceito inspirado em uma denominação de senso-comum carioca. Velho propôs tratar o “sistema de relações” que começava a partir do universo específico de pessoas que estudou como “círculos concêntricos” - no que incluía-se a “roda intelectual-artístico-boêmia” -, que definiam um “estilo de vida encarado pela sociedade em geral, ou pelo menos pela cultura dominante, como pouco convencional” (Velho 1998, 123). O conceito de *pedaço* metaforiza a formação social a que se refere como uma “parte” (pedaço) de um todo maior, supostamente a cidade, lugar de interações formais e individualizadas, em relação ao qual o *pedaço* é definido a partir de rupturas que tendem a essencializá-lo. Por sua vez, o conceito de *roda* metaforiza geometricamente uma formação social que mais parece se estabelecer em “redes” (Barnes 1987; Both 1976), tentando captar a amplitude de extensão de suas relações. A definição dos limites do grupo estudado “são bastante problemáticos”, afirma Velho (Idem), um problema que me parece emergir do hermetismo metafórico da “roda” e do “círculo”, figuras que destacam o isolamento ao invés da multiplicidade de interações.

círculos pode afetar vigorosamente a visão de mundo e estilo de vida de indivíduos situados em uma classe sócio-econômica particular, estabelecendo diferenças internas.” (1981, 20). A própria variação das práticas culturais comuns a um grupo social parece no entanto ser suficiente para produzir as “diferenças internas” de que fala Velho, como a circulação pelo tecido urbano, mesmo que não haja contato com indivíduos de outros extratos.

Porém, na *cena eletrônica*, a própria música eletrônica, por seu caráter crítico para a sensibilidade dominante entre grupos populares da periferia de São Paulo - como mostrei no final do capítulo anterior -, parece contribuir para a diversificação da experiência de classe de seus participantes. Esta variação é produzida, então, não pela mobilidade de classe, mas pelos deslocamentos e mediações realizadas pelos DJs em suas trajetórias, definindo um sistema de reciprocidades com extensões transnacionais, promovendo através da música eletrônica uma sensibilidade estética de orientação cosmopolita entre indivíduos de grupos populares, desafiando assim os limites estéticos, de circulação espacial e de extensão semântica de seu grupo social. Por outro lado, a própria circulação local do público da periferia por casas noturnas underground frequentadas grupos de camadas médias, teria um efeito semelhante. Portanto, se concordarmos com Velho, para quem “a descontinuidades sociológicas correspondem diferenças no uso da linguagem e na expressão cognitiva” (Idem), a adesão à *cena* representa uma variação concreta em sua experiência urbana como membros de grupos populares, sem que a maioria deles deixe de fazer parte desta categoria.

Embora pareça ser um processo de individualização da experiência de classe entre sujeitos de grupos populares do qual participam de modo geral todos os participantes da *cena*, sendo os DJs seus principais protagonistas, são os *clubbers* que incorporam e apresentam publicamente este processo visualmente em sua indumentária, sendo esta de pouca importância para os DJs. O uso da indumentária, porém, assim como o “uso da música”, é de grande importância para apreendermos este processo de individualização coletiva da experiência de classe no sentido de que “... a linguagem e as roupas, ou melhor, certas maneiras de tratar a linguagem e as roupas, introduzem ou exprimem desvios diferenciais no interior da sociedade, sob forma de signos ou insígnias da condição ou da função” (Bourdieu 1999, 18), observa Bourdieu.

As *mixagens* realizadas na indumentária e na música, consideradas cada uma na estrutura de relações simbólicas de que fazem parte - a música em relação a outras identidades musicais presentes no mundo urbano dos DJs e o mesmo no caso da indumentária -, parecem claramente evidenciar este processo de individualização, ou pelo menos a tentativa de realizá-lo. Dois universos socioculturais aparecem como cruciais na definição desta estratégia: por

um lado, o do bairro, da família e de modo geral a periferia, a “condição de classe” e os “estilos de vida” (Bourdieu 1999) dominantes neste universo; e por outro o das camadas médias paulistanas, principalmente o dos adeptos da música eletrônica e das festas *rave* em quem buscam grande parte da inspiração tanto em relação à música quanto à indumentária, mesmo que tenham sido os DJs da periferia os pioneiros na introdução de determinados estilos de música como o *techno* e o *drum & bass* entre o público paulistano de modo geral.

Considerando os sentidos e extensões transnacionais a partir dos quais operam e se legitimam os personagens deste universo de estudo, bem como o papel claro desempenhado por eles na introdução de “tendências musicais”, é arriscado concordar com Bourdieu, para quem, baseado em um paradigma de relações de classe circunscritas ao Estado-nação,

... as classes mais desfavorecidas do ponto de vista econômico não intervêm jamais no jogo da divulgação e da distinção, forma por excelência do jogo propriamente cultural que se organiza *objetivamente* em relação a elas, a não ser a título de *refugo*, ou melhor, de *natureza*. (Idem, 24).

No caso da música popular “esquizofônica” (Feld 1994), os indivíduos de grupos populares parecem estar suficientemente potencializados para intervir no jogo de distinção das elites - como mostrei no Capítulo 1 o caso do DJ Marky no clube *Lov.e* - embora dependam ainda da legitimação por parte da elite que domina o mercado da diversão noturna local, mercado fortemente marcado por relações de classe. Quando indivíduos de grupos populares ameaçam, mesmo em uma condição desprivilegiada, participar deste jogo, os atores dominantes reagem, explicitando a diferença que os separa, do que a designação depreciativa “cybermano” criada por jornalistas de camadas médias para se referir aos “*clubbers* da periferia” é um exemplo (ver Capítulo 4).

A própria figura do DJ, por mais que represente para os garotos de grupos populares a possibilidade de transformação de sua experiência de classe pelo contato com universos sociais e simbólicos inacessíveis para outros personagens e papéis sociais disponíveis em seu mundo, é a própria expressão do modo como sujeitos da periferia vêem esta possibilidade de transformação, sendo a figura do DJ muito mais densa de sentido para eles do que para os de camadas médias. Mesmo obtendo êxito em seu projeto de ser DJ, os garotos da periferia continuam sujeitos às disposições estruturais definidas por sua origem social, o que é expresso no próprio fato de ser DJ, um personagem para eles mesmos fortemente associado à periferia, seja em São Paulo ou em Londres: “é da periferia que saíram os melhores DJs”.

A incorporação do personagem DJ, portanto, produz um desvio nas trajetórias de membros de grupos populares e uma experiência de classe diferenciada, mas não elimina de modo algum as disposições estruturais de classe. O DJ Marky tornou-se um DJ de sucesso transformando significativamente suas condições de vida, transitando internacionalmente como DJ, etc., no entanto ele é um “DJ” e não um executivo de uma empresa multinacional, reproduzindo disposições estruturais de classe vistas e experienciadas como críticas na periferia.

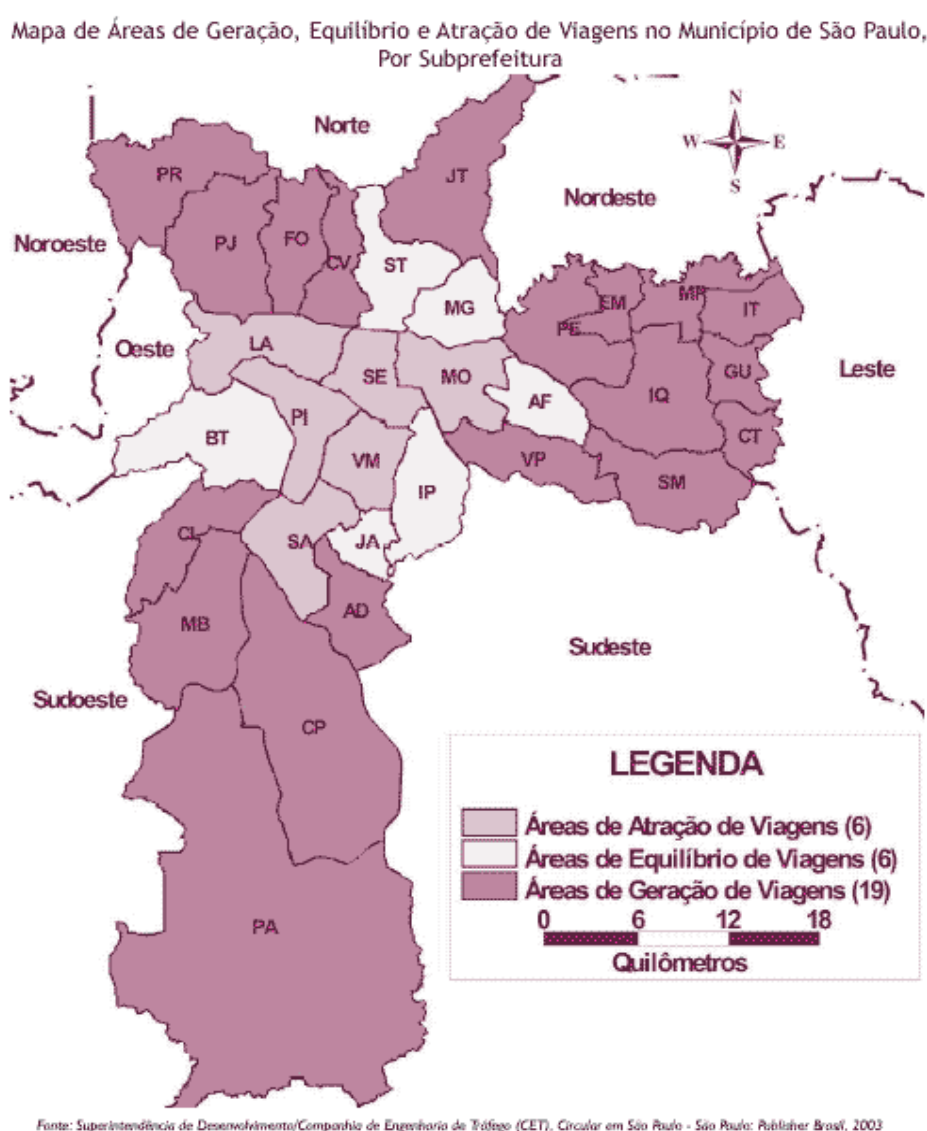


Imagem 30. Fonte: *Sumário de Dados de São Paulo 2004*. Prefeitura de São Paulo.

## O começo da festa

A festa é a definição de um “ponto fixo” na cidade, escolhido pelos DJs numa região de dezenas de quilômetros quadrados que para eles tem um significado histórico ou mesmo “sagrado”, em um sentido análogo de que, escreve Mircea Eliade em sua teoria sobre a sacralização do espaço: “existem ... locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou o sítios dos primeiros amores ... Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, ‘única’ ...” (1992, 28). A “Zona Leste de São Paulo”, em especial a sua periferia, tem este sentido para os DJs e o público da *cena*, definido pela história local dos movimentos musicais que narram e de que se consideram continuadores: os bailes *black*, que introduziram a cultura negra norte-americana em São Paulo, e as casas noturnas como a *Toco*, “a primeira boate da Zona Leste a ter a mesma estrutura das boates dos Jardins”, afirma Márcio Duarte, e o lugar onde o DJ Marky teria começado a se destacar, quando ainda era conhecido como Marquinhos Marky Mark. O mesmo fazem os DJs que organizam suas festas na região central de São Paulo, orientando-se, porém, pelo prestígio desta região, associada às camadas médias locais; também onde Marky teria se consagrado entre este público e pela mídia local depois de sua primeira viagem a Londres tocando no clube *Lov.e*.

Nesta vasta região, os DJs “descobrem” lugares disponíveis que possam alugar de acordo com seus recursos, ou mesmo casas noturnas já existentes, onde possam realizar suas festas regular ou esporadicamente. Se o lugar é considerado “bom”, no caso da Zona Leste, outros *projetos* passam a locá-lo, até que aconteça algum problema e se torne indisponível, como foi o caso do salão de festas em Itaquera, usado pelo *E.vision* e *Contrattack*, cujo responsável desistiu de locá-lo por reclamação dos vizinhos. Dois ou três locais, no entanto, são usados alternadamente, até que outros precisem ser encontrados. Geralmente no início da tarde do dia da festa os DJs/organizadores chegam e começam a montar a infra-estrutura. Não há rituais de apropriação simbólica antes de cada festa, a própria festa teria este papel, definindo aquele lugar e suas imediações no mapa cognitivo dos participantes da *cena*, tornando-os “familiares”.

A montagem de uma festa produziria, conforme a teoria do sagrado de Eliade, uma “rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda orientação futura.” (Eliade 1992, 26). A festa é a própria fundação do mundo da *cena eletrônica da periferia*, um “centro” para os seus adeptos que se estabelece na “periferia” - ou um “centro” da periferia fixado no centro, no caso das festas de

*drum & bass* realizadas no centro da cidade -, desorientando as noções comuns empregadas localmente de “centro” e “periferia”, uma desorientação que é a base para a definição da periferia como identidade por seus sujeitos, como mostrei no Capítulo 2: a periferia e o centro. Estes “centros” fundados ritualmente em São Paulo, a metrópole de um país periférico, desorientam e reordenam a hierarquia geopolítica *local* entre centro e periferia; e *global*, segundo a qual a Zona Leste de São Paulo seria a periferia em relação ao centro de uma metrópole marginal, e a região central o centro de uma metrópole marginal, uma posicionalidade aparentemente desprivilegiada, que no entanto adensa semanticamente as evocações realizadas pelos DJs da periferia em suas *mixagens* de *drum & bass* ou *techno*, pois são evocações de personagens e coisas de lugares “muito distantes”.

Fixando o “centro” na periferia ou a “periferia” no centro, os DJs descentram a história oficial de São Paulo protagonizada pelas elites brancas nacionais e internacionais e materializada na hierarquia urbana local entre a sua região central - que contém os centros “histórico”, “moderno” e outras centralidade emergentes investigadas por Frúgoli (2000) - e a região periférica habitada pelos grupos populares multi-étnicos, lugar de histórias não-oficiais, dentre elas a história dos personagens de grupos populares que definem suas identidades já há algumas décadas de modo transnacional, em associação com outras “periferias globais”, inspirados na diáspora africana. É neste contexto que o DJ dá sentido à sua própria experiência urbana e à de seus pares da periferia.

Para os realizadores, a preparação de uma festa começa com pelo menos dois meses de antecedência, pois precisam fazer contato com os DJs de outros *projetos* para formar o *line up*, alugar um local, produzir e imprimir o *flyer*, divulgar a festa, alugar o equipamento de luz e som, cuidar do transporte, da instalação do equipamento no local, arremeter pessoas para trabalharem na bilheteria, e em alguns casos, para segurança e para trabalhar no bar. A “preparação”, porém, não termina quando a festa começa, podendo continuar até o seu término.

Próximo do horário divulgado, o público começa a chegar, e não raro os organizadores ainda estão cuidando de alguns detalhes, terminando a instalação do sistema de iluminação ou carregando as bebidas para o bar. Os DJs da Zona Leste que organizam as festas seguidamente reclamam que a maioria das pessoas não percebe o quão trabalhoso é para quem as organiza, pois quando chegam já encontram tudo pronto. Além de cuidarem de quase tudo e ainda tocarem, são os responsáveis se alguma coisa dá errada. Para a disponibilidade de um DJ profissional que vive exclusivamente de sua arte, este volume de trabalho pode não

parecer muito, mas para os que trabalham oito horas por dia ou desenvolvem outras atividades para sobreviver, assumir mais estas duas funções representa uma rotina árdua para qualquer parâmetro. Para os seus protagonistas, no entanto, este envolvimento visceral é motivo de grande satisfação. Se não se dispuserem a tal esforço, as festas na periferia deixam de existir, pois é somente através da iniciativa deste tipo de personagem que este tipo de cultura expressiva se difunde na periferia.

A aproximação do local da festa e a passagem pela bilheteria, como descrevi no Capítulo 2, representam para os seus participantes a passagem para um outro mundo, distante de um outro representado pelo bairro, pelo estudo e pelo trabalho, o mundo das obrigações e expectativas de classe. Tendo passado este limiar, o participante encontra-se dentro da festa, onde está autorizado a comportar-se e ter atitudes consideradas desviantes em outros lugares, como pular, gritar, dançar, correr, usar roupas “extravagantes”, tirar a camisa, e outras mais extremas, como “furar o corpo”. A porta de entrada, neste sentido, é apenas uma passagem, seguida por corredores ou caminhos que o levam aos espaços de sociabilidade onde concentra-se o público, e à pista de dança. A hierarquia entre a entrada e a pista de dança pode ser representada por uma linha crescente de “sacralidade”, e o movimento ideal de entrada e de saída do participante pela mesma curva que representa a dinâmica performática da festa.

Em todas as festas realizadas há espaços extras fora deste espaço restrito centrado na

#### Dinâmica Performática da Festa

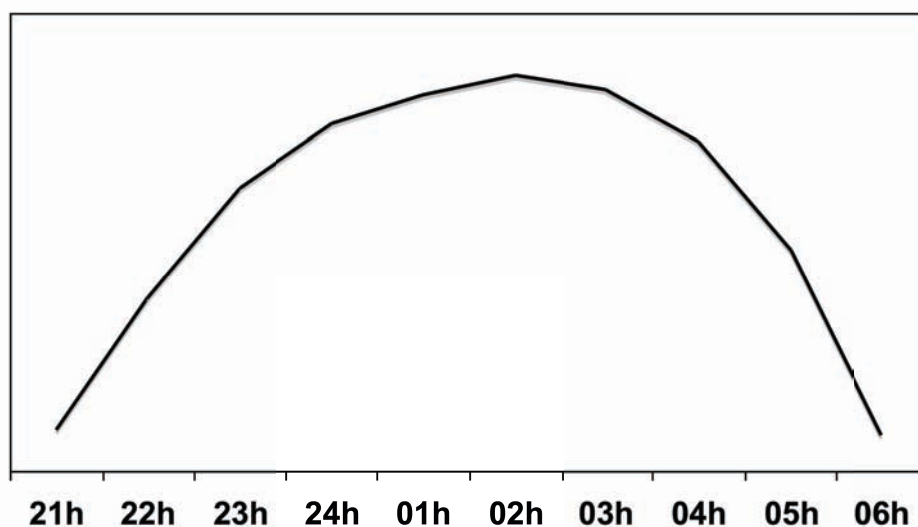


Imagem 31.

música e na dança. Neles ficam o bar, os banheiros, espaços abertos onde é possível conversar e descansar, onde ocorrem micro-eventos de interação e sociabilidade de grande importância para os frequentadores, conforme descrevi no Capítulo 2. Há uma clara hierarquia de importância entre eles, revelada pela densidade de ocupação, estando a pista de dança em seu topo, e nele o DJ e seu equipamento, o núcleo de todo o evento.

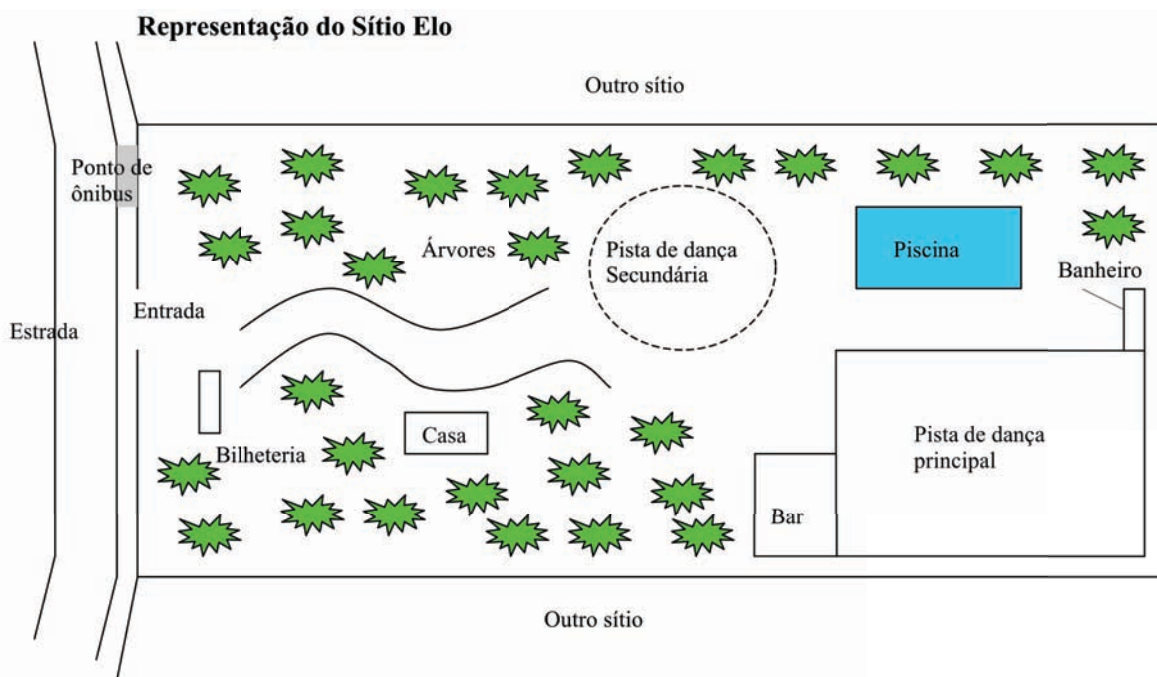


Imagem 32.

Mesmo que nem todos os detalhes da infra-estrutura estejam acertados, a condição para que a festa comece é que o equipamento do DJ e o sistema de som (ver representação do sistema de som do DJ no Capítulo 4) estejam prontos e o DJ comece a tocar. A montagem deste equipamento é o núcleo da irrupção produzida pelos DJs no espaço urbano “homogêneo”, o que na teoria da sacralização do espaço de Eliade corresponde ao *axis mundi* (1992, 38). Trata-se do *axis mundi* da cena de música eletrônica, através do qual o DJ conectará semanticamente a periferia e os presentes ao nível “cósmico”, transcendente, global e distante. No centro do equipamento do DJ está o *mixer*, núcleo do *axis mundi*. Tocando os seus discos o DJ evoca a presença dos produtores que os produziram e por extensão os diversos personagens associados às identidades musicais afro-diaspóricas através dos *samples* de reggae, hip hop, jazz, samba-rock, MPB, etc, bem como os universos socioculturais em que foram produzidos, no passado e no presente. A partir de então é iniciada uma dinâmica de evocações e transformação das orientações comuns de tempo e espaço, assim como dos



próprios participantes do evento, que será encerrada no amanhecer do dia seguinte. É a partir deste momento que a periferia ritualmente deixa de ser periferia e começa a se tornar o centro do mundo, produzindo o paradoxo fundante da *cena*, que abre o espaço de manobra para os personagens deste estudo reorientarem potencialmente suas trajetórias sociais em relação às expectativas étnicas e de classe familiares e públicas em relação a elas.

O DJ é o centro da performance, em torno dele e de seus equipamentos “ergue-se” o evento da festa. Quando a festa acontece em espaços já destinados a atividades culturais, geralmente há um palco mais alto que o nível da pista de dança, caso contrário ele é separado do público pela própria mesa com seus equipamentos, tendo com ele um contato face-a-face. Próximo a ele ficam outros DJs, sócios do mesmo *projeto* ou DJs com quem tem relações de amizade. Algumas vezes, dependendo do tipo de relação que têm, interferem diretamente nas *mixagens* uns dos outros, ou apenas trocam rápidos comentários entre si. Os DJs que ficam neste espaço não dançam, mas “agitam”. É para este espaço que a atenção do público está - ou, conforme o entendimento dos DJs, deveria estar - voltada. Eventualmente, alguns DJs se misturam ao público, dançando inclusive, o que no entanto não é muito comum em festas grandes em que há uma diferença muito significativa de faixa etária entre DJs e público.

Na “pista de dança”, os participantes que se posicionam mais próximos ao DJ são invariavelmente os que estão aprendendo as técnicas e ficam ali olhando, muitas vezes perguntando ao DJ o nome da faixa que está tocando e/ou seu produtor. Logo atrás deles ficam os interessados em dançar de modo individual, que disputam espaços mínimos, insuficientes para dançar, trocando inevitavelmente cotoveladas e empurrões de modo geral percebidos por todos como involuntários. No entanto há grande insistência em ocupar este espaço próximo ao DJ. É nele que fica o público que o conhece pessoalmente. Quanto mais próximo do DJ, maior é a concentração de público. Um pouco mais adiante, onde há espaço disponível e quando tocam DJs de *drum & bass*, formam-se as rodas.

A representação da ordenação sócio-espacial do salão da festa abaixo, embora tenha sido construída a partir do Sítio Elo, local onde foram realizadas várias festas, corresponde a uma ordenação do espaço recorrente no momento em que a dinâmica performática da festa encontra-se no seu auge, i.e., no “meio” da festa. Além deste período, embora o tipo de ocupação do espaço se conserve, ela é menos densa quanto mais perto do início e do fim da festa.

### Organização sócio-espacial do salão do Sítio Elo

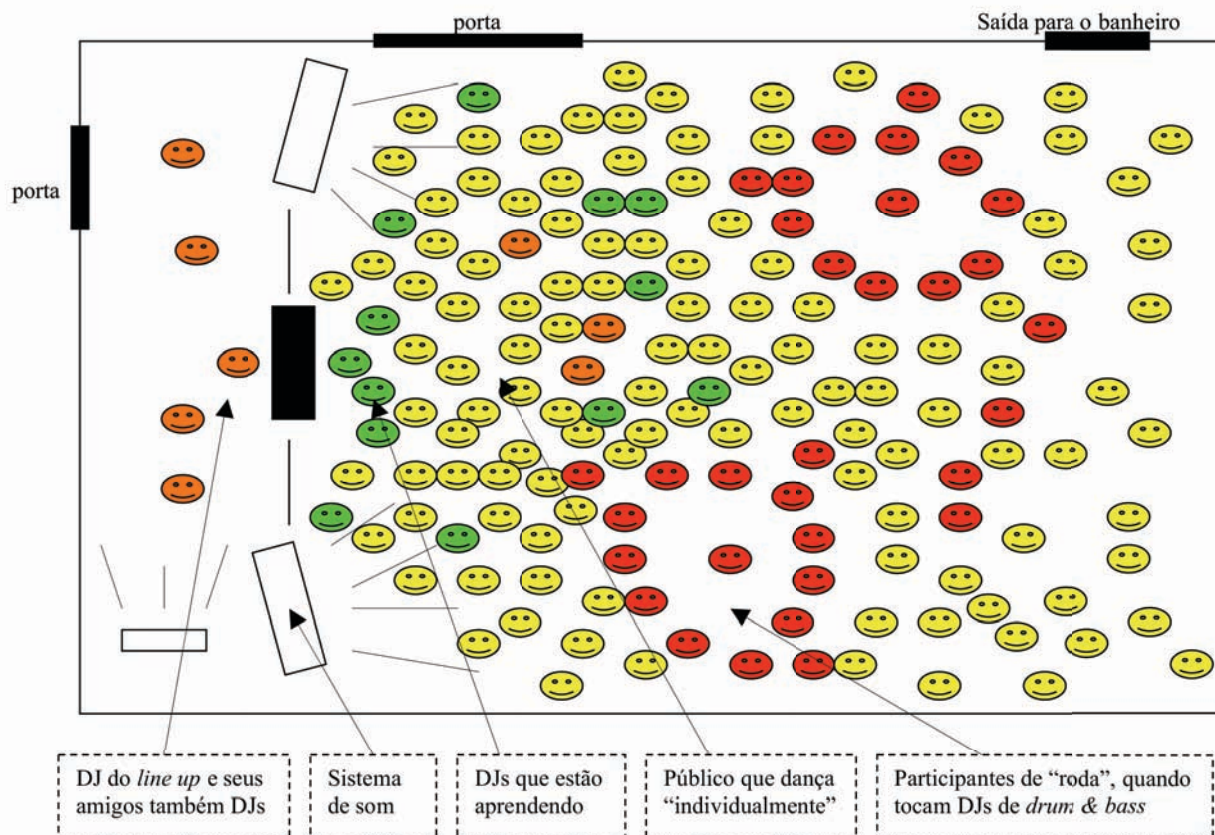


Imagem 33.

### O "meio" da festa

A formação do *line up*, i.e., a arrematagem dos DJs que irão tocar, é uma parte crucial da preparação da festa e quase sempre um problema para os organizadores. É aí que está outra parte do "segredo" para que uma festa "vire", pois a realização das evocações descritas acima depende da escolha de DJs que possam desempenhar este papel conforme o esperado e de sua ordenação na seqüência de DJs que se apresentará. Por outro lado, ela revela a rede de reciprocidade entre DJs mobilizada em cada festa para que esta seja socialmente legitimada na *cena*.

A ordenação da apresentação dos DJs no tempo de duração da festa precisa idealmente equilibrar pelo menos quatro variáveis: o tempo próprio da festa, que envolve o "aquecimento" e o "esfriamento" do público entre geralmente as nove horas da noite e as seis

da manhã; o estilo do DJ; sua técnica/experiência; e o público que é capaz de atrair para a festa. “A gente do *E.vision* classifica assim”, explica Henry:

os que tocam melhor vão ficando um pouquinho pra depois, e os que têm um estilo mais pesado no som também, ou seja, começa com o cara que toca um som mais leve, pro cara que toca um som mais pesado, e vai indo, até chegar no cara que toca o *hardtechno* pesado mesmo. Às vezes, no começo tem aquele cara que tá começando a pegar festa e ainda não tem aquela técnica, e vai indo, até que chega o horário do cara que já tem público. Um cara que já tem um público não pode tocar por primeiro, porque até o público vai falar: ‘pô, os caras colocaram ele em primeiro, a gente chega tudo meia-noite, uma hora’, então esse DJ já tem que tocar num horário quando já tá toda a galera dele.

A ordenação dos DJs revela uma hierarquia de prestígio, em que alguns têm mais prioridade do que outros para ocuparem os horários considerados melhores. Excluindo o critério “estilo” musical, pois rompe com a hierarquia definida por habilidade técnica e capacidade de mobilizar público, é possível afirmar que até pelo menos quatro horas da manhã o ordenamento dos DJs corresponde ao seu grau de prestígio, de modo geral definido por uma correspondência entre habilidade técnica e capacidade de mobilizar público. A partir desta hora muitos participantes começam a deixar a festa por dois fatores principais: seus DJs preferidos já tocaram e os ônibus e o metrô já começaram a operar.

Esta mesma relação entre horário e hierarquia de prestígio também está presente no universo de atuação profissional, causando muitas vezes frustração, por um lado porque em um horário “ruim” o DJ não consegue desempenhar seu papel ritual, e por outro, porque ser colocado em um horário ruim o faz sentir-se desprestigiado, como é o caso do DJ Marnel, que tocou em horários diferentes em dois festivais consagrados tendo uma experiência muito diferente em cada um. Para ele,

o BMF [Brasília Music Festival] foi espetacular, nunca tinha tocado para um público daquele tamanho, tinha muita gente, meu, acho que tinha umas dez mil pessoas. No *Skolbeats*, putz, ... vou falar a real cara, o *Skolbeats* pra mim foi legal em termos de promoção, foi ótimo, mas o horário ... nas duas vezes que eu toquei foi no começo, então não tem como falar, a galera tava chegando, a galera ia dançando e tal, mas só que o seguinte: você não tem o prazer de entrar depois de outro DJ, ... eu tava recebendo o povo, aí na hora que tava começando a ficar legal acabou meu horário, ... o BMF, que é um festival do mesmo jeito, da mesma pegada, que eu peguei no meio, foi espetacular, foi ótimo, maravilhoso.

Há uma grande diferença portanto entre, por um lado, o início e o fim, e o por outro, o meio da festa, tanto para o público quanto para o DJ. Embora um momento conduza ao outro

na dinâmica ritual da festa, o “meio” é a parte mais valorizada, a parte mais “quente”, quando os DJs pegam o público “pronto” deixado pelos que abrem a festa.

A preocupação central do organizador da festa e dos DJs que irão tocar parece estar fortemente centrada no “meio” da festa, a parte que mais atrai a atenção de todos, justamente porque é no “meio”, i.e., quando a lotação alcançou seu ponto máximo, que tocam os DJs que incorporam em maior grau os seguintes elementos que se auto-reforçam: prestígio, experiência, técnica de *mixagem*, coleção de discos que reúnem ao mesmo tempo os últimos lançamentos importados de seu estilo e os mais antigos e raros, inserção em redes de reciprocidade fora de seu universo da periferia, experiência em viagens para fora de São Paulo ou para fora do país. Por isso os DJs que tocam no “meio” são capazes de realizar com mais intensidade as evocações, conexões semânticas e sua tradução psicossomática para os participantes da festa. O “meio” é o momento de maior “efervescência”, utilizando o conceito de Durkheim (1996). É aí que se concentram as transformações que têm lugar na festa, momento em que mais se distancia do domínio das obrigações e expectativas comuns de sua experiência urbana étnica, de classe e gênero.

Neste sentido, a festa é um ritual de “acesso” operado pelos DJs, que “levam informação” para o seu público, apresentando-lhes *mixagens* musicais que “conectam” semanticamente sua experiência urbana a universos sincrônicos e diacrônicos mais amplos: aos bailes *black* de décadas anteriores que não conheceram; à “Jamaica”, a Nova York, a Detroit, seus personagens e contextos significativos; a outros momentos de suas vidas, como à infância ou à época em que começaram a dar os primeiros passos em direção à carreira de DJ; às festas que freqüentavam em anos anteriores; a “pessoas como nós” que vivem na periferia de Londres. Momentos, pessoas e lugares simbolizados, acessíveis e conectados, através da música; “apagados” e alienados na rotina semanal de trabalho e estudo. Para além desta dimensão simbólica, a própria figura “DJ”, um personagem crítico em relação às expectativas de seu grupo social para as trajetórias sociais dos sujeitos da periferia, parece corporificar o “acesso”, um mediador, um indivíduo que, potencialmente ou de fato, transita entre diferentes segmentos e domínios sociais e os conecta semanticamente manipulando o *mixer*, sua máquina mediadora, estabelecendo com ela uma relação mimética.

É deste modo que os DJs entendem resolver ritualmente as tensões cotidianas produzidas pela condição de vida desprivilegiada de seu público, tensões causadas pela falta de “acesso”, i.e., pela “desconexão”, pela fragmentariedade de sua experiência urbana na periferia. O evento da festa apresenta-se assim como uma realização da dialética entre o imaginário, os princípios ético-morais, estéticos, centrais na organização simbólica e prática

de seu mundo, expressos em suas narrativas, e os recursos que conseguem mobilizar, reatualizando o que Eliade chama de *imago mundi* (Eliade 1992, 50), a imagem idealizada da cena eletrônica.

### **A dança e o corpo**

As conexões semânticas produzidas pelo DJ, por outro lado, têm uma dimensão fortemente corporal, que, novamente, é mais intensa no “meio” da festa. A densidade simbólica destas conexões penetra na “carne” dos presentes - tal como o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999) concebe a relação entre corpo e mundo em sua fenomenologia do conhecimento -, numa intensidade irrefletida, interiorizando-se, de modo diferente da superfície corporal explorada pelo uso da indumentária ou das perfurações epidérmicas. O compartilhamento da experiência é um aspecto fundamental para a construção de uma identificação entre os participantes, independente da “aparência” pública dos personagens que montam para si. Por isso a “presença” é tão valorizada pelos DJs. Basta “estar presente” para que o indivíduo seja reconhecido e se reconheça em um ambiente familiar - aspecto que explorei no início do Capítulo 2. No caso do público, a “presença”, no entanto, pressupõe a dança. Recusar-se a dançar é a própria recusa à integração, como no caso do primo de Garrafa e de outras pessoas que “não gostaram” da festa. Dançar significa submeter-se, subjugar-se à dominação exercida pelo DJ segundo os princípios da *cena*, numa relação de poder claramente desigual. Por esta mesma razão a maioria dos DJs não dançam, não apenas porque preocupam-se mais com a dimensão técnica da execução, mas porque consideram-se iguais a quem está tocando.

A experiência vivenciada por mim mesmo em uma destas festas pode ajudar a compreender como ela é corporal e perceptivamente vivida por outros participantes. Na festa *The Bass* do DJ Marnel, realizada no clube *Susi in Transe* em setembro de 2005, pude vivenciar eu mesmo a ruptura com o mundo cotidiano produzida pelos DJs. A festa era bastante esperada pelo público, pois era uma festa já tradicional tendo se passado vários meses desde sua última edição. O *line up* era formado por DJs de *drum & bass* bastante conhecidos em São Paulo, como Andy e Marnel, tendo como atração principal a DJ nova-iorquina Strife. O lugar era de proporções menores que os das festas da Zona Leste.

As conexões semânticas produzidas pelos DJs ao longo da dinâmica ritual da festa (ver Imagem 31, p. 294 - Dinâmica Performática da Festa) foram expressas na mudança significativa de disposição por que passei, considerando o modo como cheguei e saí, uma

mudança de um estado consciente, auto-crítico, mental-analítico, para outro de envolvimento, emocional, corporal. Cheguei receoso, sentindo-me distante do ambiente, não conseguia nem tinha vontade de me soltar naquele ambiente quente e de pouca ventilação. Porém, ao longo do tempo fui mudando e aos poucos incorporando o ritmo da música. Os movimentos de meu corpo começaram a ficar quase automáticos, não era preciso tentar dançar. Antes disso, quando de cima do palco o MC Lucky pedia para que todos levantassem os braços, promovendo uma maior integração ritual entre ele, o DJ e os presentes, eu não fazia nada, não gostava do modo autoritário como se dirigia ao público, por isso ficava parado, apenas olhando. No entanto, depois percebi que realizar junto com o restante do público o que o MC pedia começou a produzir em mim um sentimento de integração; apesar de estar só, não me senti mais assim, estava agora junto com todos na festa. A maioria dos aproximadamente trezentos presentes fazia o mesmo que eu. O centro performático do evento era o palco do DJ e todos o reconheciam como tal, para além das pequenas rodas de amigos que se formam nas festas dissolvendo o seu poder ritual. Começava aí, não apenas para mim, mas também para os outros presentes - que talvez já tivessem sintonizados com o MC e o DJ antes que eu o conseguisse - a ruptura com o mundo externo através da construção de um tempo-espaço específico da festa, produzindo nos presentes um sentimento de pertencimento a um todo que transcendia o indivíduo.<sup>112</sup>

Perto de três horas da manhã tive a impressão de que a festa já estava terminando, pois o volume de pessoas já tinha diminuído significativamente, cheguei a pensar que as pessoas já estavam indo embora, mas na verdade estavam sentadas em um banco extenso que acompanhava a parede lateral, ou mesmo no chão - o que não seria permitido em casas noturnas “mainstream” de São Paulo.<sup>113</sup> Alguns de fato dormiam enquanto descansavam - fato muito comum nas festas que observei -, muitas vezes no próprio chão, encostados em uma parede. Nesta hora as pessoas que permaneciam em pé já não conversavam mais entre si,

---

<sup>112</sup> A validade de minha experiência pessoal subjetiva para descrever e compreender a experiência coletiva de que fiz parte e o seu contexto está no cerne da discussão epistemológica da relação entre interpretação e experiência, na qual se detiveram antropólogos como Victor Turner e Clifford Geertz (1986), que desenvolveram boa parte de seus debates teóricos a partir do estudo de eventos performáticos. Esta discussão pode ser estendida ao próprio debate epistemológico sobre a etnografia como forma de conhecer o outro, para o qual tal linhagem teria dado contribuições cruciais.

<sup>113</sup> Na própria casa noturna *Broadway*, mencionada na abertura do Capítulo 1, os seguranças não permitiam que o público sentasse no chão, mesmo havendo uma grande desproporção entre o número de pessoas presentes e de lugares disponíveis para sentar, o que evidencia uma lógica capitalista voraz de algumas casas noturnas, preocupadas em fazer com que o maior número de pessoas pague o ingresso e permaneça o menor tempo possível no local. Este tipo de política serve para ilustrar a diferença estabelecida pelos DJs e público entre festas e casas “underground” e “mainstream”, embora haja casas “mainstream” que demonstrem preocupação com as necessidades específicas do público que vai à festas principalmente para dançar, e festas “underground”, que por serem muito underground não dispõem de infra-estrutura para tal, como é o caso do Sítio Elo, onde tinham lugar as festas dos *projetos Circuit of Love* e *E.vision*.

a figura do DJ e as batidas que ele executava nos toca-discos eram o centro absoluto do evento. Este fato nuança o esboço geral que realizei da dinâmica performática da festa, que no entanto, não é sempre a mesma, podendo haver inclusive uma defasagem entre a dinâmica impressa pelos DJs e a resposta do público, que não consegue acompanhá-lo fisicamente, porque já teria chegado cansado ou mesmo teria sido “cansado” pelo DJ, que impôs uma dinâmica muito rigorosa. Por outro lado, dançando ou não, todos havíamos sido já transportados espaço-temporalmente para outra dimensão da realidade.<sup>114</sup>

No momento que o DJ Andy assumiu os toca-discos, no entanto, houve uma transformação repentina no cenário: a maioria dos que estavam sentados ou dormindo levantou e a pista de dança ficou cheia novamente. Porém, já não dançavam como antes, pareciam cansados, realizando movimentos corporais limitados com a energia que restava, mas mesmo assim continuavam voltados para o DJ Andy. Olhava à minha volta e via um ambiente estático, com dezenas de pessoas em pé, praticamente lado-a-lado e em fila, paralisadas, experienciando uma suspensão do tempo cronológico decorrente do estado avançado da dinâmica ritual da festa, um estado de completa e irrefletida servidão ao DJ.

O trabalho dinâmico realizado pelos DJs que tocaram em seqüência, produzindo uma única seqüência de duração de várias horas, provocara uma eliminação total das tensões existentes no ambiente em diversos níveis, do fisiológico-individual de cada um dos presentes ao cosmológico-espiritual. Através de seu poder de mediação, os DJs produziram um espaço-fora-do-espaço e um tempo-fora-do-tempo. Quando saí do espaço da festa para ir embora, perto de seis da manhã, precisei ficar um pouco na porta até recobrar meus sentidos. Estava com uma forte dor de cabeça causada por uma freqüência aguda que zumbia em minha cabeça e me senti desorientado, levando algum tempo para retomar as referências sensíveis que me conectavam ao mundo realista e me reabilitar para conseguir caminhar até a estação de metrô Santa Cecília e depois pegar mais um ônibus para chegar até meu alojamento.

Nesta festa foram reproduzidas as condições consideradas ideais: DJs consagrados, todos tocando um único estilo de música eletrônica, usando um sistema de som de qualidade

---

<sup>114</sup> Este tipo de estado é referido na literatura a partir de conceitos diversos. Gilbert Rouget o chamaria de transe, que neste caso seria um transe definidor da experiência própria deste tipo de festa. Com o objetivo de “desmistificar” as concepções mais comumente adotadas na definição do papel da música na indução dos estados de transe, argumenta que há uma série de fatores que se combinam na produção destes estados. Embora a música desempenhe um papel central, é num contexto de “socialização” que o transe ocorre. Segundo ele, esse processo de socialização “... varia inevitavelmente de uma sociedade para outra e toma lugar de modos muito diferentes, de acordo com o sistema de representações - ou, se se preferir, de sistemas ideológicos - nos quais o transe ocorre. Em cada um dos casos, diferentes lógicas determinam a relação entre música e transe.” (1985, xviii).

suficiente para reproduzir em alto volume e densidade sonora frequências sub-graves, graves, médias e agudas, em um lugar hermético que pudesse reunir algumas dezenas de pessoas por algumas horas sem interferências do mundo externo; pessoas que estavam ali especificamente para ouvir e dançar aquele tipo de música de um modo único, sem que houvesse a formação de rodas como nas festas da periferia, o que “descentra” o *axis mundi*, i.e., subverte a dominação exercida pelo DJ com suas máquinas. Não havia outros ambientes para onde os presentes pudessem se deslocar, o que os concentrava em um mesmo lugar e desestimulava que os presentes ficassem circulando pelo ambiente, contribuindo para o descentramento do *axis mundi*.

As festas que têm lugar na periferia não seguem exatamente estes mesmos princípios. Muitas vezes o equipamento de som não é capaz de reproduzir a mesma qualidade sonora de um equipamento de primeira linha, nem sua potência seria considerada a mais adequada para o tamanho do ambiente. Algumas vezes não há lugares para sentar além do chão e as bebidas acabam no meio da festa. São estes aspectos “não-ideais” que no entanto parecem dar às festas da periferia a sua aura. Lá, os participantes parecem buscar algo mais além de um equipamento de som e uma infra-estrutura “perfeitos”, absolutistas. É este algo mais, esta possibilidade de tensionar e produzir desvios de modo mais eficaz que faz alguns DJs considerarem a periferia o melhor lugar pra tocar. “O melhor lugar para tocar eu acho que é a periferia”, afirma Marcelo DMS. “A nata da música eletrônica, é a Zona Leste, tudo veio, tudo sai daqui, os melhores DJs saíram da Zona Leste”, lembra Henry Jay a partir do que ouvira numa rádio.

A narrativa da experiência na festa *The Bass* acima é, no entanto, a do frequentador que dança “sozinho” integrado ao “todo”. A experiência da festa para o dançarino de roda se dá de modo diferenciado, questionando a dominação do DJ e a própria “harmonia” da pista de dança - como mostrei no Capítulo 2, uma forma de reproduzir no universo da festa formas de dominação experienciadas por todos os seus participantes no domínio do trabalho convencional. Assim como o DJ, ele é um performer e sua satisfação depende da relação que estabelece com os outros participantes da roda, muito mais do que com os DJs. Além disso, durante toda a festa há pessoas fazendo coisas diversas, como conversando, fumando ou bebendo na parte de fora, o que nos impede de tratar a festa como uma experiência “única” mesmo que possamos observar algumas recorrências e tentativas de construção de unicidade, como fazem alguns DJs.



As práticas e o sentido do consumo de substâncias psicoativas no contexto destas festas contribuem para compreendermos o modo como tanto a experiência quanto as narrativas sobre a experiência da festa são elaboradas por seus participantes. Como mostrei no Capítulo 1, há uma preocupação generalizada por parte dos organizadores em não terem suas festas confundidas com as *raves* das camadas médias, universo em que o consumo de substâncias psicoativas é de conhecimento público, uma prática indiretamente prescrita pela cosmologia destas festas na forma de narrativas “psicodélicas” ou “sensibilizantes” divulgadas por seus frequentadores, associadas à experiência da festa sob o efeito de substâncias como o *ecstasy* e o LSD (Fontanari 2006).

Na *cena de música eletrônica da periferia* o consumo de substâncias psicoativas não tem lugar no universo semântico publicamente expresso associado à experiência da festa. A razão mais comum evocada pelos DJs para explicar o baixo consumo de drogas - entre as quais incluem o álcool e o cigarro -, é o baixo poder aquisitivo do público, que mal tem recursos para pagar o transporte até o local da festa ou mesmo o ingresso (ver Capítulo 2). Em relação ao *ecstasy*, a droga publicamente mais associada às festas *rave*, não cheguei a observar e nem obtive relatos de pessoas que tivessem consumido *ecstasy* na periferia, e o mesmo em relação à cocaína. “São drogas caras”, explica Henry,

pra quem tem um poder aquisitivo maior ... mas em *raves* já é um negócio de um público que tem mais condições, acaba rolando mesmo, mas o pessoal que vai pra *raves* às vezes não vai tanto pela música ou pelo DJ, às vezes o pessoal pensa: ‘pô, vamos ficar doidão’, e eu acho que tem que ter uma mensagem que não é assim, não é isso que é o legal.

O baixo poder aquisitivo, no entanto, não parece uma razão convincente para explicar este fato, visto que alguns consumidores de drogas valem-se dos modos mais diversos para obtê-las. Como mostrei no Capítulo 2, há uma ideologia disseminada entre os participantes, que valoriza a experiência “autêntica” da música, um dos motivos pelos quais os DJs vêm a periferia como o melhor lugar para tocar. Por esta razão, não haveria outros elementos “desvirtuando” a relação DJ-música-público como há nas festas dos “playboys” de classe média, que frequentam-nas para “beber e se drogar” ou por outras razões que não a música.

Neste sentido, as drogas contribuiriam para a subjetivação da experiência da festa, desorientando o *axis mundi* e minando o poder absoluto do DJ. Por isso, o público da classe média, tendo outras razões para ir às festas que não exclusivamente a música, estaria menos sujeito à dominação exercida por ele. Os DJs percebem claramente a diferença ao tocarem para estes dois tipos de público e preferem tocar na periferia, sendo justamente os que tocam

fora da periferia que a vêem como um lugar autêntico e que são perversamente contra as rodas, como mostrei no Capítulo 2.

Na descrição acima, da festa *The Bass*, o fato de algumas pessoas sentarem para descansar ou mesmo dormirem depois de poucas horas do início da festa, é uma evidência forte do baixo consumo mesmo de drogas como o cigarro e o álcool. A centralidade da música na definição da experiência da festa é tal, que é entendida como o próprio combustível para a disposição do público. “Eu toquei das cinco e meia às seis e vinte”, lembra Júlio Box 12 da ocasião em que tocou na festa *Tendence*, do DJ Tikko,

saí de lá e ainda tinha gente dançando, e aí? O pessoal trocou a pilha? Não, o pessoal chegou lá onze horas da noite bixo, qual é o incentivo? ... droga não foi, foi o que? Foi o *drum & bass* cara, foi a música, ainda tem pessoas que saem de casa pra passar a noite ouvindo música, fervendo na pista, e é isso que o *drum & bass* dá, não adianta, então, e essa festa que eu fui era só molecada da periferia mano.

Como mostrei no Capítulo 2, havia consumo explícito mas reduzido de álcool, principalmente de vinho barato. Nas festas da periferia a céu aberto havia consumo reduzido e freqüente, porém velado, de maconha, e alguns indivíduos isolados em pequenos grupos eventualmente cheiravam cola de sapateiro ou algum inalante produzido artesanalmente, drogas “underground”, que faziam parte do estilo de vida da periferia. O consumo de drogas convencionais potencializava a sociabilidade, mas era entendido como comprometedor da relação autêntica e direta com a música. Havia inclusive uma vigilância por parte dos DJs para barrá-lo, “tem que estar de olho no que tá acontecendo”, preocupa-se DJ Pedrita,

porque senão complica, que nem teve a minha festa no dia seis, eles tavam cheirando cola, aquele sacão que você via né, abrindo e fechando, e o cheiro de cola se espalhava, nossa, no lugar pertinho do som, aí o DJ viu e falou: ‘Pedrita, tão cheirando aí na sua festa, que nem louco’, aí eu chamei o segurança, tomaram o saco, e eu mandei avisar que se fizessem de novo iam sair fora, aí ficaram de boa, mas eles já estavam tudo bem louco ... eu acho que quem curte a música são as verdadeiras pessoas que curtem, essas pessoas que põem as coisas na cabeça elas não curtem muito o som, só o embalo, quem curte mesmo, que tá no sangue ali mesmo são as pessoas que estão sãs né, pra curtir uma coisa você não precisa estar bem louco, você pode estar bem pra curtir aquilo, então não sou a favor das drogas mesmo, não.

Combater o uso de substâncias psicoativas reforça a dominação exercida pelo DJ e a autenticidade da experiência da festa, na tentativa de eliminar tensões que produzam ruídos nesta relação, o que parece ter alguma eficácia. Por outro lado, parece condizente com o projeto dos DJs de transformarem o *habitus* de seu público, principalmente o que lhes vincula

mais diretamente a uma imagem estigmatizada de periferia. Donna Goldstein, tendo realizado etnografia em uma favela do Rio de Janeiro abordando temas como violência, classe e gênero, observa que

O significado do consumo de drogas é diferente nas classes baixas e altas. Para os mais pobres, todos os tipos de drogas são vistos como problemáticos, pois o seu uso geralmente sinaliza uma conexão com os traficantes pela gratidão e pelo vício. O uso de drogas tende a ser visto como um vício e, devido às suas parcas rendas, o risco de endividamento com uma gangue, através de dinheiro ou ações, é real. ... As drogas parecem, assim, mais perigosas para esta população, perdendo o significado recreativo que têm para as classes média e alta. (2000, 29-30)

Este significado parece ser compartilhado pelos moradores da periferia de São Paulo, tema que permeia a experiência urbana dos DJs e seu público, reproduzindo-se nas práticas e discursos que legitimam o papel do DJ diante de seu público como produtor absolutista de desvios epistemológicos. Há um corte de classe bastante claro entre o *habitus* dos grupos populares e o das classes médias neste tipo de festa, expresso pelo modo como vivenciam e expressam sua relação com as drogas. Nesta direção, expressar sua contrariedade ou ser de fato contra as drogas coaduna-se ao projeto de produzir uma experiência de classe potencialmente diferenciada para o público da periferia.



Imagem 34. Henry Jay e Bruno Sam, do *E.vision*, tocando com quatro toca-discos.

## A transformação do meio como condição da mediação

Conforme o próprio papel exercido pelo DJ na festa, as transformações experienciadas por ele seriam de outra ordem, embora também ocorram pela incorporação de um personagem, o próprio “DJ”. “Eu me transformo quando eu toco”, afirma Cangaíba, “eu viajo tocando meus *jungle*, eu viajo, eu viajo, depois os caras vêm: ‘mano, você é foda, você não só toca, mas você dança, você grita, você pula’, eu falo que eu gosto do que eu faço”.

Cada festa é um evento em que sujeitos que em outros domínios da existência são cobradores de ônibus, auxiliares de escritório, doceiras, entregadores de lanches, coletores de sucata, técnicos de som, ou desempenham papéis familiares como filhas, filhos, mães, pais, irmãs, etc., ou ainda como estudantes secundaristas e/ou técnicos, transformam-se em DJs. Esta transformação é gradativa e cumulativa, iniciada muitas vezes na condição de “público”. Cada evento seria assim um momento de aperfeiçoamento que vai sendo incorporado ao currículo tanto do público quando dos DJs: “antes de um DJ ser conhecido, primeiro ele tem que divulgar o trabalho dele. Antes de ele querer cobrar alguma coisa [para tocar] ele tem que, por exemplo, ter vários *flyers* com o nome dele”, informa-nos Henry Jay.

A partir de determinado momento no processo de formação do “DJ”, o indivíduo recebe um “nome de DJ”, como um “rebatismo”, correspondente ao novo papel que passa a desempenhar, assumindo assim publicamente em sua rede de relações a nova identidade, como fez o garoto encontrado no metrô pela *promoter* Marcela, que lhe informara estar tendo aulas com um DJ conhecido em São Paulo e “virando DJ”. O DJ é um personagem de autoridade não apenas performática, mas também moral. Para alguém “ser DJ” precisa ser reconhecido como tal, e a melhor forma de fazer isso é tocando. Foo, sócio de Tikko e Cangaíba no *projeto Tendence*, chegou a ter sua identidade questionada, o que o deixou bastante aborrecido:

Na primeira festa que nós fizemos no *Ensaio [Art Bar]*, a gente tava nos preparativos, tava pra abrir o portão da festa, e quando eu saí pra dar uma olhada no público que já circulava na frente do local, dois rapazes se aproximaram assim: ‘oh, e aí, beleza? tudo bem?’, os caras tavam meio manguaçado já, e um deles: ‘é, meu, que horas vai abrir o portão?, daí eu: ‘já tá pra abrir, o DJ já tá se preparando lá ... inclusive eu vou tocar né’, aí o maluco virou pra mim assim: ‘é meu, é o seguinte, você não é DJ porra nenhuma’, e começou: ‘quem é você? nunca te vi’. Mas agora, graças a Deus, na terceira festinha que a gente fez tinha neguinho pedindo até autografo.

“Ser DJ” ou afirmar-se como tal pode ser visto como afirmação de uma posição de autoridade, que depende do reconhecimento público e da legitimação por outros DJs de

autoridade. Acrescentando-se a este o caso do DJ iniciante Hugo Arena (Capítulo 3), que teve oportunidade de tocar na mesma festa *Tendence* a que se refere Foo e foi espontaneamente criticado por outro DJ pelos erros que cometeu em sua performance, os DJs iniciantes parecem ser os mais suscetíveis a terem sua identidade questionada, embora qualquer DJ esteja sujeito a isto. Numa festa em que iria tocar, o próprio DJ Cangaíba chegou a encontrar um garoto cujo avô o ajudava na época em que era catador de sucata. O garoto não acreditou que Cangaíba fosse tocar, porém, com um tom de admiração por ele ter se tornado DJ - lembrando da época em que o via na rua com seu carrinho de ferro velho ouvindo música em um fone-de-ouvido (ver Capítulo 3). O indivíduo que se apresenta como DJ evoca um papel visto como de prestígio na periferia, com vantagens e responsabilidades para os que se dispõem a assumi-lo, uma identidade cujas fronteiras são zeladas e cujos espaços de atuação são muitas vezes calorosamente disputados. Não é, portanto, qualquer um que pode se afirmar “DJ” de uma hora para outra, pois há um processo longo de transformação que separa o DJ dos “comuns”. Suspeitar do fato de alguém ser DJ pode, portanto, dependendo do caso e da intenção, expressar admiração ou suspeita, mas acima de tudo mostra que o DJ é visto como um personagem algo extraordinário.

Na maioria dos casos em que o DJ torna-se mais conhecido entre o público das festas, além de adotar o prefixo “DJ” diante de seu nome, recebe um novo nome pessoal, geralmente atribuído por alguém com poder de legitimação, com um *mana* publicamente reconhecido. O próprio DJ Marky, antes de assumir tal nome, correspondente ao momento em que “transnacionalizou” sua carreira, passou por três mudanças de nome: de Marco Antônio da Silva, seu nome de “pessoa comum”, passou a se chamar “Marquinhos Marky Mark” no início de sua carreira, tendo em seguida, já com alguma notoriedade no cenário das casas noturnas da Zona Leste, transformado-se em “Marky Mark”, e por fim em “Marky”. O DJ de *drum & bass* Bruno, amigo de Garrafa, irmão de Táta, residente em Mauá/SP, como ainda ninguém lhe atribuía um “nome artístico”, usava seu nome “verdadeiro”, “até pensava em ter nome artístico”, mas “a não ser que coloquem nimim um apelido, um *nick*”, preferia “assinar por esse nome mesmo”, pois não tinha “criatividade” para dar um nome artístico a si mesmo.

O DJ Cangaíba usa o nome que recebeu de seus amigos na “época da *Sound Factory*. Quando o Marky morava lá na Penha, no Cangaíba, a gente sempre andava junto, fazia divulgação, ia pra *Toco* direto, e os caras: ‘vamos pôr um apelido diferente em você’” explica ele, “porque o meu nome é rasgado, é Epaminondas, aí os caras: ‘já que tamo aqui, vamos pôr Cangaíba’, aí ficou”. Seu nome era “rasgado”, o que para ele era o motivo principal para ser renomeado, mas todos os DJs do *projeto Tendence* de que participa também foram

renomeados, lembra o DJ Foo: “a galera não vê eu como o Tiago, ele como o Epaminondas, ele como Alex, ele como Vanderson, ele como Wagner, entendeu, eles vêem a gente como DJ Foo, DJ Cangaíba, DJ Smurff, DJ Vans, DJ Tikko, entendeu?”; o que por um lado ele via como parte de seu ofício, mas por outro achava ruim: o público que os vê tocando, ocupando posições superiores e centrais na condução da festa desconheceria assim o que “são” na vida “real”, e conseqüentemente o esforço que faziam para estarem ali como DJs, pois só eram conhecidos assim por seu público. O público portanto - assim como eles mesmos -, “confundiria” sua identidade quando “estão” DJs e quando não estão. Uma questão central parece ser justamente a duplicidade ou multiplicidade de identidades vividas pelos DJs, ou pelos garotos da periferia que são DJs.

A atribuição de nome aos DJs segue algumas lógicas próprias ao seu universo, como a abreviação do nome verdadeiro, que passa a soar como sigla, como Marcelo DMS, Johnny DB, Alex TB. Neste caso, a transformação do nome parece inspirada no sistema de nomeação usado para as máquinas e seus diferentes tipos e modelos, como automóveis: “Pálio GLX”, “Escort SW”, videocassetes: “Philco HQ-VHS”, ou do mundo da informática: “Windows XP”, “monitor LCD”, uma expressão da mimese entre o DJ e o *mixer*. Outro modo é transformar o próprio nome internacionalizando-o por “anglicização”, como a transformação de André em Andrew, ou de Anderson em Andy, ou estilizando-o, como a transformação de Vanderson em Vans, ou do apelido Fumaça em Foo. Outros modos são a adoção do nome de lugares, como Cangaíba, do local de trabalho, como Júlio Box 12, ou mesmo adotando o nome do estilo musical em que se é especializado, como Johnny DB. Ou ainda adotando apelidos de infância, como Tikko e Smurff. À mudança de nome corresponde uma mudança de posição social, observava Mauss (1974, 219) em relação a algumas sociedades indígenas da América do Norte, lógica aparentemente compartilhada transculturalmente. O DJ é, portanto, o sujeito da periferia transformado uma, duas, ou três vezes, dependendo do distanciamento que sua trajetória tenha produzido em relação ao seu personagem original.

Alguns ainda incorporam no momento da festa um personagem-do-personagem, “como se” (Turner 1982, 83) fossem os próprios “heróis culturais” que fundaram a cena *drum & bass* em São Paulo, como os DJs Marky e Patife. Lembre-se que neste sentido a junção de DJs de *drum & bass* e *techno* na *cena eletrônica da periferia* seria a própria reatualização do mito de introdução da música eletrônica em São Paulo, quando os DJs Marky e Julião, no início da década de 1990, tocavam na mesma festa, respectivamente, *techno hardcore* e *drum & bass*. A formação de cenas musicais exclusivas de cada um destes estilos teria ocorrido

quando estes DJs trocaram de estilo, tendo Markey se especializado em *drum & bass*. Embora haja outros DJs, como Patife, Xerxes, Andy, etc, Markey é o personagem com maior densidade de sentido, pois teria sido ele o herói cultural fundador do mito urbano representado por suas centenas de “mimeses”: do garoto negro e pobre da periferia que dominando a arte da *mixagem* transformou-se num personagem cosmopolita.

Neste sentido, o próprio “DJ Markey” seria incorporado pelos garotos da periferia ao incorporarem os atributos técnico-sociais do DJ, como um “não-não-eu” (Schechner 1985). Os DJs passam a desempenhar o papel de seus ídolos: quando toca diante de seu público, Johnny DB transforma-se em Markey, Hugo Arena em Patife, Henry Jay em Murphy, Pedrita - que tocava com seu marido - em Ana, do casal Pet Duo, representando para o seu público o mesmo que estes personagens representam para eles. A Zona Leste transforma-se na periferia de Londres; os DJs tornam-se os principais personagens deste mundo, e o sistema formado pela relação DJ-*mixer* - o *axis mundi* -, a janela para este mundo, a partir da qual os DJs evocam a dimensão transcendente que dá sentido à festa.

O sentido da festa como um evento crítico para a trajetória social de seus participantes estaria em seu caráter ambíguo, ao mesmo tempo reorganizador e desorganizador de categorias de grande importância em sua experiência urbana. Quem promove a festa, manipula e incorpora estas categorias, são os próprios DJs: mediadores, intermediários, personagens paradoxais, ambíguos - atributos compartilhados com outros tipos de mediadores, como os xamãs indígenas, conforme as definições reunidas por Ferreira (2006, 183) em sua tese de doutorado sobre técnicas contemporâneas do êxtase - e por isso críticos e propagadores da crítica às expectativas de classe em relação às trajetórias sociais dos sujeitos da periferia. São inúmeros os domínios mediados ou intermediados pelos DJs em um único evento, ou cuja mediação é nele simbolizada através de suas *mixagens*: centro-periferia, passado-presente, dia-noite, local-global, próximo-distante, samba-*drum & bass*, samba-*techno*, semana-final de semana, subordinação-dominância, tecnologia-rudimentaridade, acesso-limitação, humano-máquina, trabalho-festa. Um único domínio, mediado por Markey e outros poucos DJs que saíram da periferia, em relação ao qual os seus duplos parecem não ter obtido sucesso, é na relação grupos populares-camadas médias em São Paulo, o que no entanto não diminui o poder do DJ como mediador.

Muitas vezes são grandes as distâncias e diferenças por ele mediadas, sendo o próprio DJ seu “reductor”, assim como o *mixer* permite, com a manipulação dos volumes das frequências de duas faixas musicais, que uma seja sobreposta à outra ou intercalada sem que o

público perceba a “costura”, o ponto de encontro, ou mesmo a diferença entre elas. O DJ “bom” é aquele que consegue *mixar* duas faixas diferentes sem que o público perceba. No entanto, há um perigo inerente a toda passagem, um perigo de indefinição, de imprevisibilidade. Para aquele que media universos muito diferentes ou realiza passagens arriscadas há sempre o perigo de não voltar, ou mesmo a desconfiança de ambos os lados em relação à identidade do mediador. É inevitável a pergunta: de que lado ele está? O risco é inerente. O DJ que se profissionaliza e “sai” da periferia corre o risco de não querer mais tocar lá. A afinidade com um gênero de música popular criada a partir de uma *remixagem* - como o *remix* de Carolina Carol Bela no Capítulo 5 - pode conduzir o DJ a outro universo da produção musical. A incorporação do personagem DJ pode ser definitiva, ou abandonada depois de alguns anos. A imprevisibilidade é inerente, mas restrita a um leque não muito amplo de opções.

Da impossibilidade de se prever os desdobramentos futuros para os seus protagonistas, da impossibilidade de se definirem como trabalhadores ou “DJs”, ou “clubbers” ou “streets”, ou as duas ou mais coisas ainda ao mesmo tempo, emerge na festa uma ambigüidade que não tem espaço em seu ambiente de trabalho ou doméstico. Parece ser justamente o que eles “são” “fora da festa” ou tentam deixar de ser no evento da festa, que dá sentido aos personagens e coisas que procuram incorporar “na festa”. Os DJs e os participantes incorporam “outros”, mas continuam sendo eles mesmos. Oposições comuns à sua experiência urbana são borradas e transformadas em sons e gestos corporais: os sujeitos transformam-se em “outros” sem deixarem de ser quem normalmente “são”. Nem todos, no entanto, pois há modos variados de experienciar a festa, como tenho mostrado.<sup>115</sup>

A música e a dança, através de sua capacidade estruturante, pode tornar co-presentes e mutuamente consistentes aquelas dimensões da experiência que podem parecer distintas, opostas, ou ainda contraditórias, de uma perspectiva racional do mundo cotidiano. Na música e dança do exorcismo, tanto deidades quanto demônios são

---

<sup>115</sup> Para Bruce Kapferer, a lógica e o processo estrutural do ritual de exorcismo estudado por ele no sul do Sri Lanka são “constitutivos e reiterativos de princípios que são centrais para a cultura budista theravada cingalesa” (1986, 193), universo cultural no qual o ritual tem sentido. Compartilho com este autor o uso do termo, para quem “‘performance’ constitui uma unidade de texto e representação, irredutíveis um ao outro. ... ‘performance’ é uma preocupação com a interconectividade da direcionalidade da performance, os meios através dos quais a performance é realizada, e a atenção para o modo como ordena o contexto. A performance sempre destina-se a uma audiência, e num ritual pode incluir [seres] sobrenaturais tanto quanto mundanos - performers, sujeitos rituais e espectadores, entre outros. As mídias da performance, seja música, dança, drama, ou uma combinação particular destes, por exemplo, possuem certas propriedades estruturais que, quando realizadas na performance, ordenam de modos específicos aqueles engajados na performance. A direcionalidade da performance e as mídias da performance são estruturantes do contexto ritual; juntos constituem o sentido do ritual, variadamente possibilitam a comunicação do seu sentido e criam a possibilidade para o mútuo envolvimento em uma experiência, ou ainda distanciam-nos e conduzem-nos em sua reflexão sobre a experiência talvez de uma perspectiva estruturada fora da imediatividade da experiência” (Idem, 192-3).



constituídos das mesmas unidades fundamentais de som e gesto. Eles são colocados em coexistência em um único e contínuo fluxo de movimento de música e dança. (Kapferer 1996, 199)

De qualquer modo, a festa é uma passagem crítica em que são combinadas no corpo de seus participantes dimensões e polarizações antagônicas, como mostrei acima. O caráter fortemente ambíguo da festa é construído pela sobreposição e borramento de elementos antagônicos em uma experiência em que todas as tensões resultantes destes encontros parecem ter sido eliminadas, como descrevi a partir de minha experiência na festa *The Bass*. É justamente o “meio” da festa o momento mais crítico, por ser o mais ambíguo. Da aparente “harmonia” resultante da eliminação quase absoluta de tensões podem repentinamente emergir tanto o insight mais revelador quanto a destruição mais assombrosa. Ninguém volta o mesmo da festa - afirmação que inclui as transformações mais sutis e as mais extremas -, e alguns inclusive não chegam a voltar. Embora poucas vezes, o perigo das *mixagens* planificadoras, realizadas pelos DJs da periferia, que eliminam as diferenças e as tensões, se transforma em risco real, ou mesmo em tragédia.

### **A festa-tragédia**

“Nenhuma cultura existe sem tal destruição e nenhuma destruição se define sem os referenciais de uma cultura. A festa nos lembra o que se deve demolir para continuar existindo.” (Duvignaud 1983, 233). Jean Duvignaud chama atenção, de modo otimista, para a relação genética entre “festa” e “cultura”, não tendo ele certamente se deparado com exemplos em que a “vitalidade” da festa estava próxima de sua capacidade mortal. A destruição a que se refere Duvignaud é essencialmente simbólica e sócio-institucional, destruição que provoca o gozo estético:

Eles [os participantes das festas] descobrem, por meio do transe ou da possessão, uma realidade transubjetiva e transobjetiva pois partem do sistema imposto por uma civilização e enfrentam as forças naturais da regeneração e de destruição. [...] Mas o que importa no caso não se inscreve no enunciado das forças do “Ego” assimiladas ou simplesmente confrontadas e sim no “tremendum” que ele implica e na decomposição que este “tremendum” pode acarretar sobre as estruturas estabilizadas e as inovações por ele provocadas. [...] O importante é a dialética que se forma entre a renovação contínua do questionamento e a trama da vida coletiva, o estado a que chega um grupo ou o indivíduo após a ruptura. (Idem, 228)

Duvignaud não considera portanto a completa destruição da capacidade de significar objetivada na destruição dos corpos dos festeiros, um aspecto latente, em graus variados, em cada festa. A festa-tragédia parece uma contradição bastante forte, evoca sentidos bastante antagônicos, mas também colocados muito próximos em alguns casos, ao ponto de seu encontro se concretizar. A força de sua ambigüidade parece nos impedir de dizer se a festa-tragédia representaria neste caso uma mediação bem ou mal feita.

A combinação do modelo globalizado de festa de música eletrônica com a “lógica periférica”, se por um lado possibilita a ampliação do imaginário e da escala geopolítica de sentidos para a vida de seus participantes, concretizando-se para alguns em possibilidades concretas de transformação, por outro lado carrega consigo um potencial trágico e destrutivo tão poderoso quanto construtivo, resultado do poder e do forte antagonismo dos mundos que os DJs procuram transformar em um só: a *cena de música eletrônica da periferia*, mediando de modo ritual e muito rápido a longa distância existente entre eles. A ponte construída entre lugares diferentes possibilita uma rápida passagem entre eles ao ponto desta passagem ser naturalizada pelos passantes. Lugares muito diferentes, no entanto, são separados por abismos, nos quais os passantes podem cair se não tomarem o cuidado necessário na passagem, digo, na *mixagem*.

### **Tomada Final**

A festa corria aparentemente como qualquer outra, exceto pela combinação inusitada mas não absolutamente estranha entre o público que gostava de música axé, que ocupava a pista de dança no primeiro andar, e o público de *techno*, que dançava no segundo. Perto de uma hora e trinta da manhã, a atmosfera comum a qualquer festa de música eletrônica realizada na Zona Leste de São Paulo e sua extensão metropolitana foi violentamente rompida de um modo que ninguém esperava. De uma só vez, todos viram-se transportados da alegria eufórica e orgiástica para um não-cenário, definido pela destruição no sentido mais negativo e corporalmente realístico do termo: o piso do andar de cima do prédio cai, junto com todos que estão sobre ele, sobre a pista de dança do primeiro andar lotada. O evento caiu no abismo que separa os dois mundos mediados pelos DJs: “O som parou e o chão sumiu. Foi um estrondo: bruummm. Não se via nada por causa da poeira. E ninguém gritava. Ficou todo mundo atônito”, teria relatado para um repórter uma participante de vinte e seis anos, que ficara

ilhada com cinco amigos na única faixa do piso que não desabou.<sup>116</sup> A música fora neste momento abafada pelo silêncio.

Como informavam vários jornais de São Paulo no final de agosto de 2004, o saldo da festa na noite de sábado em Guarulhos fora de seis mortos e cento e trinta feridos com fraturas diversas. Membros e corpos foram esmagados. Alguns ficariam paraplégicos. O pavimento superior do prédio de dois andares, uma estrutura de peso estimado em dezessete toneladas, somadas ao peso das pessoas que lá pulavam, simplesmente desabara.

Conforme as notícias, a prefeitura teria embargado a obra do prédio em 2001, não dando autorização para ser iniciada nem atestado de conclusão, havendo inclusive uma ação na justiça, ainda não julgada, para que fosse demolida. Moradores locais informaram que desde 2001 o prédio estava fechado. Conforme um responsável da prefeitura, o prédio não atendia a quinze itens de segurança. O proprietário era um empresário local dono de casas de bingo, e fora multado já duas vezes pela obra. Na época da festa, este tinha cedido espaço para escritórios nos fundos do prédio vizinho - espaço transformado na portaria de entrada e no bar -, para um vereador do PSDB que era na época candidato a prefeito e afirmou não ter nenhuma relação com a festa.<sup>117</sup>

Conforme um arquiteto local, a malha da estrutura de aço do piso superior onde funcionava a pista de *techno* com centenas de pessoas dançando tinha seis milímetros de diâmetro, estrutura das lajes feitas para isolar o telhado e suportar apenas o seu próprio peso. Um bombeiro civil e o chefe da equipe de segurança contratado para o evento teriam alertado para o risco de desabamento, sugerindo que todos fossem para o térreo, o que os organizadores teriam se recusado a fazer, dizendo que tinham alvará atestando a segurança do local. Os organizadores, por sua vez, teriam confiado no proprietário sobre as condições do prédio. Segundo o bombeiro, não havia extintores de incêndio e as poucas saídas de emergência estavam bloqueadas. Conforme a polícia, oitocentas e oitenta e nove pessoas tinham entrado na festa, para a qual os ingressos custavam entre R\$10 e R\$20. O aluguel do local custara R\$2.500.<sup>118</sup> Em janeiro de 2005, o jornal noticiava a conclusão do inquérito policial sobre a festa, que indiciou por homicídio doloso o engenheiro responsável pela obra embargada e dois promotores da festa. Um terceiro teria sido indiciado por venda de álcool a menores.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> “Tragédia em Guarulhos”, *Folha de São Paulo*, 30 de agosto de 2004.

<sup>117</sup> *Folha de São Paulo*, 30 e 31 de agosto de 2004.

<sup>118</sup> *Folha de São Paulo*, 30 e 31 de agosto de 2004.

<sup>119</sup> *Folha de São Paulo*, 27 de janeiro de 2005.

(Corta)

A DJ Pedrita teria desabado junto com o segundo piso do prédio não fosse por outra festa anteriormente agendada na mesma noite, no bairro Bonsucesso, em Guarulhos. Soube da tragédia quando, pela manhã, alguns amigos começaram a ligar para sua casa para saber se estava bem. O impacto do evento sobre os participantes da *cena* fora grande, mas mesmo assim Pedrita realizou a sua festa agendada para a semana seguinte também em Guarulhos, não muito longe do local da tragédia. Porém, poucas pessoas compareceram. “Não foi boa por causa desse acontecimento, porque foi muito a público né, a televisão tomou totalmente conta”, diz ela. Em uma das festas realizadas pelo DJ Eduardo Araújo na *Cokeluxe*, em Mauá, ABC paulista, vi pela primeira vez, na pista de dança, um garoto com indumentária *clubber* em uma cadeira de rodas, uma cena para mim muito marcante. Muitos *clubbers* presentes naquela ocasião ficaram mutilados e carregariam em seus corpos aquele acontecimento para o resto de suas vidas.

Independente de quem tenha sido a culpa, a importância antropológica do fato é de revelar uma lógica prática compartilhada por todos os presentes, inclusive pelas vítimas: a despreocupação ou a incapacidade de prever os riscos, em nome do lucro ou da diversão. A tragédia que teve lugar nesta festa não é um fato absolutamente imprevisível, considerando-se as condições gerais dos locais em que geralmente são realizadas a maioria das festas na Zona Leste e a desobediência às normas oficiais de segurança. Porém, de outro modo elas não poderiam ser realizadas, pois a qualidade da infra-estrutura do local e sua adequação às normas oficiais depende da capacidade dos DJs de pagarem pelo aluguel de um lugar que obedeça a estes critérios. Os DJs que se adaptam a esta lógica são os que realizam suas festas no centro de São Paulo, cobrando ingressos considerados inacessíveis ao público da periferia, festas que porém têm pouco apelo entre este público. A existência da *cena eletrônica da periferia* parece depender deste risco, que parece fazer parte da experiência urbana na periferia.

## **Voltando da festa II**

Voltar da festa para casa é, mesmo para os DJs profissionais, voltar ao mundo “comum”, voltar para o bairro, para as obrigações domésticas, para a rotina de trabalho, um mundo, pelo menos para os DJs da periferia, não menos “perigoso”. Os locais escolhidos pela

DJ Pedrita para realizar suas festas beneficentes em Guarulhos, embora reconhecesse a imprevisibilidade de seu impacto, eram justamente os “que tivessem mais coisas pegada [relacionadas à] com violência”. Uma praça no bairro Bonsucesso foi escolhida porque ali estaria ocorrendo uma média de um assassinato por semana (ver Capítulo 5). A festa, para ela, era um “protesto” contra a violência, assim como para Márcio Duarte era uma forma de “apego”: muitos de seus amigos de infância tinham sido mortos por “não se apegarem a nada”. O DJ Bruno, de Mauá, lamentava que o DJ Banana, residente na *Cokeluxe*, a maior casa noturna de Mauá/SP, quem o ensinara, morrera há poucos meses. Táta, irmã de Bruno, já presenciara o assassinato do segurança de uma festa em Mauá por um freqüentador que fora por ele expulso momentos antes. DJ Negrulho, quando esperava para entrar na fila da extinta casa noturna *Overnight*, na Móoca, ZL, presenciou o assassinato, com dois tiros, do garoto que estava ao seu lado. A violência urbana, se era mantida fora das festas pelos DJs e seu público, não estava muito longe.

“Voltar da festa” numa escala de tempo mais longa, principalmente para aqueles que se contentaram em ser apenas freqüentadores e para aqueles que não chegaram ao ponto de se profissionalizarem como DJs, significa o reconciliamento com as expectativas de seu grupo social: a volta ao “bairro”, ao universo familiar, no sentido de abandonar o mundo das festas no qual passaram a se inserir muitas vezes ainda na infância e assumir papéis sociais como pais e mães trabalhadores, cujos encargos financeiros, de tempo, ou mesmo de infra-estrutura para cuidar dos filhos acaba os afastando do mundo das festas. Ou mesmo por uma perda de identificação em função das transformações por que passaram tanto ela/ele quanto o mundo das festas. Como lembrava o DJ Liu Ken que trabalhava na loja *Guerra Mix*: “os DJs não são os mesmos, o público já não é o mesmo, o som não é o mesmo”. Ele mesmo, de freqüentador “descomprometido” passara a ser DJ e vendedor em uma loja de indumentária *clubber*. As pessoas conhecidas aos poucos deixam de aparecer; os novos entram, com novos gostos, novos estilos de roupa, idéias diferentes que põem em questão a sua sensibilidade cultural em relação a um mundo que ela/ele via como “seu” - em um sentido muito semelhante ao estranhamento provocado pela estética *clubber* e da música eletrônica nos indivíduos cuja sensibilidade é a dominante na periferia, que diante delas sentem-se “deslocados” em seu próprio mundo.

“Na minha época era mais legal” era uma idéia comum entre os DJs e freqüentadores já com alguns anos de *cena*. Uma pessoa com vinte e cinco anos, se não se torna DJ, acompanhando a transformação por que passam os que ficam “velhos” na *cena*, passa a não se

identificar mais com os “novos” que muitas vezes têm dez anos a menos que ela. Sem saber exatamente porque seus amigos de anos anteriores não estão mais indo nas festas, ela também deixa de ir. Depois de alguns meses afastada vai a uma festa grande, um *revival*, já com um visual diferente do que costumava usar antes, onde espera encontrar antigos conhecidos. Encontra alguns e descobre que assim como ela outros já não vêm as festas da mesma forma. Percebe então que a sua “fase” acabou, as pessoas da sua idade e grupo social com as quais se identifica estão fazendo outras coisas. Começa a lembrar de seus antigos parceiros de festa e percebe que quase todos casaram e tiveram filhos.

Cada indivíduo tem em relação à *cena* uma trajetória de duração diferenciada. Enquanto alguns “passam”, outros permanecem. Para os que passam, o envolvimento com as festas de música eletrônica se transforma na marca de uma época de sua trajetória pessoal, da “juventude” diriam alguns, época em que eram solteiros e tinham disponibilidade, disposição e empolgação, para guardar dinheiro para sair de casa à noite, caminhar longas distâncias, pegar ônibus, trem ou metrô, passar a noite se divertindo e fazer todo o caminho de volta já de manhã, fisicamente exauridos.

Por outro lado, os que “permanecem”, como é o caso dos DJs que saíram da periferia e passaram a atuar no centro (ver Capítulo 4), tendem a perceber suas trajetórias a partir do surgimento de outras gerações de DJs e personagens atuando na cena. Quanto mais nova a geração, mais “corrompida” em relação aos princípios definidos pela sua, ainda mais se é a dos que se reivindicam pioneiros, como a geração de Márcio Duarte, que teria introduzido o *drum & bass* no Brasil. Para estes, a “época boa” está sempre no passado, quando os DJs eram unidos. No presente, cada um segue o seu próprio caminho, cada um passa a ter “a sua própria vida”, um processo de individualização próprio da vida moderna. Cleber Port, da mesma geração de Márcio, tendo se tornado um DJ profissional, mas tocando *drum & bass* apenas eventualmente, percebe este processo de um modo semelhante:

era só a gente, uns loucos tudo junto, entendeu, tipo: ‘vamo, é só nós mesmo, então vamo virar amigo né, vamo lá na festa do Koloral, ele também é louco que nem nós’, era isso. ... quando chamavam a gente pra tocar, por exemplo, em Campinas, ... falavam: ‘meu, vamo chamar o Marquinho (Marky) pra tocar aqui, trás o Clébão junto’, aí a gente ia, dormia na casa dos caras, e ficava hiper feliz, porque era tipo: ‘ah, o cara gosta do nosso som, vamo lá’. Hoje em dia é... primeiro, a gente tá mais velho, eu tô com trinta anos, então hoje em dia a gente tem a nossa vida, quer dizer, naquela época era a minha mãe que pagava as minhas contas, eu não precisava me preocupar, você tinha a música como o seu entretenimento, né, adolescente, não sei o que, ... hoje em dia cada um tem a sua vida, o Marky tem as contas dele pra pagar ... [mas] essa

distância eu não posso chamar de natural, porque a gente podia estar muito mais unido hoje, pra montar uma estrutura, fazer uma festa, não sei se isso é bom ou ruim, mas cada um tá fazendo o seu, entendeu? da maneira que acha que deve fazer.

Para o DJ, como mostrei nos Capítulos 3 e 4, a profissionalização depende da individualização de sua trajetória, e essa individualização parece maior quanto mais extensa é a rede de reciprocidade em que se insere, uma individualização que produz uma sensação de isolamento. A jornalista Cláudia Assef perguntou ao DJ Marky se ele chegara onde queria. “Nossa, muito além”, disse ele, que inicialmente queria apenas “ir pra Londres, dar uma fitinha pros caras escutarem e falarem: ‘ó, tem um DJ bom no Brasil. Vamos dar discos de graça pra ele’.” (Assef 2003, 194). Seu relato parece modestamente irônico diante de sua imagem mítica de “herói cultural” para os outros DJs, porém coerente com a “solidão” provocada pela trajetória individualizante que vinha experienciando. Ao mesmo tempo não se sentia “plenamente realizado”, “não sei explicar, mas me acho uma pessoa meio triste ... Se sou feliz? Sou, mas falta alguma coisa, não sei”, revelava ele, “uma coisa que eu sei é que não gosto de ficar sozinho”. No final de 2002, data dos relatos, Marky talvez estivesse ainda se adaptando à vida cosmopolita que estava iniciando, transformando sua sensibilidade formatada localmente: “eu gosto de tocar no Brasil, a minha cena é aqui, as pessoas falam a minha língua. Não tenho vontade de abandonar tudo isso” (Idem). Ele mesmo percebia a rápida transformação por que tinha passado, usando os seus discos como referência para pensar sobre a própria trajetória, como fazem os DJs:

Às vezes fico em casa ouvindo a mesma música durante meia-hora, com olhar parado. Olho uns discos antigos e falo: ‘puta, como o tempo passou’. E o que eu fiz esse tempo todo? Toquei. Ontem eu era um moleque que chegava para tocar em campeonato com uma sacola do [supermercado] Paes Mendonça debaixo do braço. Hoje tenho uma discoteca completa. (Assef 2003, 194-5).

A incorporação do personagem DJ parece portanto “personalizar” e individualizar o sujeito da periferia, individual e coletivamente, em graus variados, conforme a sua inserção em redes mais amplas. A própria transformação do sujeito em DJ, desde o início, apresenta-se como um processo de rupturas com vínculos anteriores, definidos a partir de sua vivência escolar e de bairro, e formação de novos, definidos pelo mundo da música. Muitas vezes o bairro é a própria base para a construção destes outros vínculos, como mostrei em relação à formação dos *projetos*. Mesmo que continuem sendo “sujeitos plurais” - pluralidade que Bernard Lahire (2002) argumenta ser inerente aos indivíduos modernos -, seu envolvimento com a *cena* é em alguns casos absorvente em uma intensidade que a manutenção de outros

tipos de envolvimento profissional torna-se muitas vezes insustentável, não apenas pela disponibilidade de tempo, mas pela existência “contraditória” que muitos se recusam a levar, mesmo se outros tipos de personagens precisem ser incorporados, como no caso de Negrulho, que abandonou seu emprego mas em seguida tornou-se modelo e ator, personagens para ele compatíveis com o “ser DJ”, para complementar seus rendimentos. A percepção de progresso na trajetória de DJ parece aumentar o contraste entre as noções de “alienação” e “auto-realização” nas atividades desenvolvidas pelo indivíduo.

Conforme o envolvimento com as festas se aprofunda, os primeiros vínculos a serem rompidos são os de amizade fora deste universo. Os amigos inserem-se junto, faz-se novos amigos na *cena*, e perde-se o contato com o outros. Táta, freqüentadora assídua das festas de *drum & bass*, com vinte e quatro anos, era a última de suas amigas que ainda ia em “baladas”, as outras já estavam casadas e com filhos; caso semelhante ao da *promoter* Marcela, que com dezoito anos, também era a única dos seus amigos do bairro, antigos companheiros de festa, que ainda não tinha casado. As duas saíam de suas casas, respectivamente, em Mauá e Guarulhos, na maioria das vezes sozinhas, em direção a São Paulo, para participarem das festas, embora a primeira, tendo freqüentado assiduamente a *Overnight* na Móoca em anos anteriores, fosse apenas às festas de *drum & bass* do centro, onde podia encontrar mais pessoas de sua faixa etária.

Mesmo os vínculos familiares, embora aparentemente mais sólidos que os de amizade, algumas vezes são também postos em risco ou quebrados, nos casos em que o DJ encontre muita resistência, como no caso extremo de Henry Jay, que rompeu as relações com sua família em Curitiba para dedicar-se à sua carreira em São Paulo. Rompem-se namoros, pois as expectativas do parceiro ou parceira são sistematicamente frustradas pelo envolvimento do DJ com suas atividades, como foi o caso de Johnny DB, cuja namorada conheceu nas próprias festas. Rompem-se também casamentos, como foi o caso de Pedrita, cujo marido, também DJ, limitava a sua liberdade. Dilan, sócio de Johnny DB, no entanto, levava sua mulher grávida junto com ele para as festas, sem nenhum conflito aparente, o mesmo que fazia Cangaíba, até que sua filha nasceu, tendo a partir daí começado a ser cobrado e ameaçado por sua mulher e sua sogra, justamente quando sua mãe passou a “acreditar” no que ele fazia.

Embora sejam comuns os casos de abandono da escola por algum tempo e retorno posterior, o compromisso com a educação formal de modo geral se dá, entre os personagens deste estudo, até o término do segundo grau. São poucos os que depois disso têm ainda uma especialização técnica, e menos ainda os que inserem-se em instituições de ensino superior, embora alguns, principalmente o público, manifestem o desejo de fazê-lo no futuro, como



Garrafa e o dançarino de rodas David, que pretendiam estudar medicina quando pudessem. De todas as conversas informais que tive com o público nas vinte e sete festas que observei, apenas um rapaz, com perto de vinte e cinco anos de idade, entrou no assunto de “estudo” e revelou-me estudar educação física em uma faculdade particular em Itaquera, ZL. De todos os DJs que entrevistei, com exceção de um - com vinte anos, branco, de classe média e dono de uma gravadora -, que estudava “marketing”, e que não se enquadrava no foco deste estudo, os dois DJs de maior qualificação tinham cursos técnicos para atuação na indústria, mas não trabalhavam na área. Um era vendedor em loja de discos e o outro estava desempregado.

Entre, em um extremo, os não mais de vinte ou trinta DJs de *drum & bass* e *techno* originários dos bairros da região de periferia urbana da geração pioneira, que passaram a se dedicar exclusivamente à sua carreira com um sucesso considerável, transformando-se como sujeitos e distanciando-se consideravelmente do mundo social e cultural no qual foram socializados; e em outro extremo, os milhares que depois dos pioneiros realizaram algum investimento na incorporação do personagem DJ e depois de algumas tentativas logo desistiram, dedicando-se às atividades prescritas por seu grupo social de pertencimento mais imediato, há uma diversidade de alternativas e possibilidades, dentre as quais servem como exemplo as trajetórias dos personagens deste estudo.

Estes dois extremos representam, no entanto, pólos opostos, entre os quais poderiam ser colocados outros tipos de trajetórias críticas em relação às expectativas “estruturalmente” definidas para os sujeitos da periferia, como a do jogador de futebol ou músico popular, as principais referências de ascensão social para esta população. Por outro lado, as trajetórias mais próximas a estas expectativas estruturais são os desdobramentos das próprias atividades de subsistência que desenvolvem, podendo no futuro, na melhor das hipóteses, tornarem-se donos de pequenos negócios, gerentes de loja, vendedores profissionais. Ou mesmo continuar desempenhando o mesmo tipo de atividade. Ou ainda, na pior das hipóteses, envolverem-se com práticas reconhecidas como comuns entre seus pares sociais, em relação às quais têm procurado manifestar o seu distanciamento, práticas que provocaram a morte prematura de seus amigos de bairro, como o envolvimento com drogas, tanto pelo consumo quanto pelo comércio, com o crime, ou, numa hipótese mais fraca, com a prostituição, visto que o mundo dos DJs da periferia é predominantemente masculino, heterossexual, e em grande parte reprodutor de relações tradicionais desiguais entre gêneros, mesmo que suas festas sejam definidas como espaços abertos para a manifestação da diversidade e sejam de fato freqüentadas por indivíduos que expressam publicamente suas identidades homossexuais.

Dentre estas opções, no contexto contemporâneo, ser DJ parece a mais sedutora, por permitir ao indivíduo o desenvolvimento de suas capacidades intelectuais de dar sentido verbal-narrativo à música em que é especializado, de “pesquisar” e buscar informações que incrementem o seu conhecimento definindo sua autoridade na *cena*, onde as informações são trocadas como forma de reforçar as interações e a sociabilidade entre os participantes. Ser DJ permite ao indivíduo desempenhar um papel de mediador social, ampliando as suas redes de relações sociais restritas ao bairro e através do “reconhecimento” de seus próprios pares sociais. Permite a ele considerar a possibilidade de que se dedicando a tal papel logo tocará em festas no centro, depois em outras cidades de São Paulo, do Brasil, e mais adiante em outros países. Enquanto isto não ocorre, ele tem acesso indireto a eles através dos discos, das histórias que escuta das realizações de DJs destes outros lugares distantes contadas muitas vezes pelos próprios DJs que admiram. Ser DJ dá ao indivíduo a oportunidade de manipular máquinas e objetos com grande poder de gênese semântica. Ser DJ, neste sentido, parece, portanto, a possibilidade de realização de expectativas criadas, por um lado, com a participação nas próprias festas de música eletrônica, e por outro, latentes em sua experiência urbana, cujo poder sedutor parece inicialmente repousar sobre o exotismo da música, das máquinas e das roupas, que vai aos poucos sendo desdobrando semanticamente. Ser DJ, parece, portanto, conjugar experiências vitalizadoras, vividas como frustração nas instituições de ensino pelas quais passaram, nas relações sociais urbanas, em sua vida profissional e familiar.

\*

Pude compartilhar do poder heurístico da festa para os seus participantes no momento que conversava com Negrulho no meio da pista de dança da festa *Circuit of Love* organizada por Pedrita e Marcela. Na festa, ensaiam interpretações sobre temas diversos, de religião à política, ou sobre a própria festa, sobre sua experiência urbana e sobre a relação entre as duas. Durante nossa conversa tive o insight de que os desvios que transformavam a si mesmos e aos participantes de suas redes de relações através do estabelecimento de conexões semânticas mais extensas, críticas para sua experiência urbana, faziam parte de uma “tentativa de reconstrução da sociedade”.

A abordagem da festa promovida pela teoria social de modo geral é feita da perspectiva da “estrutura”, dos conceitos estabelecidos, de “fora da festa”. Procurando compreender a festa de “dentro pra fora”, a partir das operações epistemológicas comuns aos

seus próprios participantes, ou melhor, olhando para a “estrutura” e para a teoria social “de dentro” de uma festa da periferia, procurando compartilhar do olhar dos que estavam comigo lá presentes sobre “o mundo lá fora”, a impressão é de que o mundo extraordinário não era a festa, mas o que estava fora dela. Naquele momento consegui entender o que os DJs vinham tentando me dizer: Ali, as coisas se passavam conforme o seu ideal, não havia nada de ambíguo ou contraditório entre os diferentes personagens incorporados pelos meus colegas de festa. Não havia qualquer distância ou diferença entre a periferia e o centro, entre a periferia de São Paulo e de Londres, entre Kingston, o Bronx e a Zona Leste, entre o “global” da música eletrônica e o “local” da vida na periferia, enfim, entre elementos que evocariam os diversos mundos conectados por eles. Não havia diferença entre *drum & bass*, *techno*, e samba. Não havia mesmo nenhuma diferença entre *drum & bass* e *techno*. A música é uma coisa só, sabiam os DJs mais experientes e tentavam mostrar aos outros, lembrava Negrulho. O novo, de “novo” não tem nada. A diferença e a distância eram problemas do mundo “lá fora”, coisas que os DJs sabiam melhor do que ninguém resolver.

“Lá fora” era o lugar das contradições, das desigualdades, do não-*mixável*: desemprego, mortes, assassinatos, meios de transporte lotados, pobreza, exploração, maldade e injustiça. Se em alguns momentos a festa na periferia corria o risco de se transformar numa tragédia, era porque a lógica do “mundo lá fora” invadia a festa. Se para a maioria dos autores que escrevem sobre a festa ela é um evento extraordinário no fluxo normal da vida, seja como “anti-estrutura”, “passagem”, “experiência do sagrado”, etc, saí dali convencido do contrário: o extraordinário, o mundo dos paradoxos, a separação entre centro e periferia é o que está do lado de fora da festa. A sociedade ia sendo recriada dali para fora.

## Conclusão

Ao longo deste trabalho procurei evocar os sentidos de ser DJ, tocar música eletrônica e realizar festas na periferia urbana de São Paulo, mostrando como são construídos estes sentidos ao longo das trajetórias dos personagens desta etnografia. Procurei dar conta da diversidade deste universo e das tensões vivenciadas e produzidas pelos DJs em suas tentativas de fixação no campo profissional e conseqüentemente de distanciamento em relação às expectativas de seu grupo social quanto às suas trajetórias.

As práticas etnografadas nos mostram que mesmo para indivíduos trabalhadores de grupos populares em São Paulo, a construção do “eu”, individual ou coletivo, transcende o mundo mais próximo em várias dimensões, o que no entanto, não parece ser muito comum à maior parte da população que compartilha com eles a mesma região de residência e o mesmo lugar na sociedade. São inúmeras as tensões de classe, étnico/raciais e de gênero, resultantes das tentativas de compartilhar de modo mais direto a experiência cosmopolita dos estratos sociais mais abastados, seja ritualmente através da performance festiva, ou realisticamente, pela inserção pessoal nos deslocamentos transnacionais.

No momento em que escrevo, muitas transformações já ocorreram no cenário descrito. Alguns *projetos* se redefiniram, algumas festas já mudaram de nome, novos locais foram descobertos, novas pessoas se integraram, alguns “saíram de cena” e novos DJs apareceram. Mantive contato com alguns mesmo de longe. Pedrita e Henry recebiam cada vez mais convites para tocar, em lugares cada vez maiores e mais conhecidos, embora ainda na região metropolitana e cidades próximas a São Paulo. A *Circuit of Love* de Pedrita e Marcela ficava cada vez maior, com infra-estrutura e ingressos mais caros. Henry tentava lançar em disco sua primeira produção. Johnny DB começou a atrair mais público para sua festa *Contrattack* e organizá-la melhor. O *Lov.e*, porém, fechou suas portas em maio de 2008, mesmo mês em que pela primeira vez assisti um comercial de um telefone celular anunciando em rede nacional de televisão que o aparelho vinha de fábrica com músicas do DJ Marky, enquanto o comercial de uma companhia de produtos alimentícios usava imagens de um vulto DJ super-star tocando diante de uma multidão em meio a efeitos luminosos ofuscantes para vender empanados de frango congelados.

Por outro lado, o cenário parece não ter mudado muito: os DJs da periferia organizados em *projetos* realizando festas na periferia. Alguns deles tentando inserir-se no campo de atuação profissional dos DJs, com mais ou menos sucesso, enquanto os DJs de

*drum & bass* que organizavam festas no centro continuavam com o mesmo problema para mobilizar público, com exceção do DJ Marky, que uma vez a cada dois meses incluía São Paulo em seu circuito de deslocamentos transnacionais, tocando na festa *Marky & Friends* no clube *Muzik* no bairro Vila Olímpia.

Os nomes mudam, alguns personagens permanecem e outros saem, mas os princípios estruturantes da cena permanecem os mesmos: a periferia sendo globalizada por seus personagens que individualizam sua experiência de classe, enquanto o processo universalizante de globalização ganha uma versão underground. Trata-se de um fluxo definido pelos próprios DJs de São Paulo em sua viagem “heróica”, não uma iniciativa de empreendedores capitalistas dos centros de poder. A partir de então estabeleceu-se um fluxo contínuo de DJs de *drum & bass* entre Londres e São Paulo, um fluxo porém com a frequência do andamento deste mercado underground, movido pela festas que organizam no centro de São Paulo e muitas vezes não dão certo.

Em meio a este fluxo transnacional de músicas e pessoas, o que se destaca no cenário apresentado é a busca tanto dos DJs quanto de seu público por uma comunidade. A ruptura com a epistemologia dominante em seu meio social (esquemas interpretativos, sensibilidades, categorias de entendimento) põe em questão os vínculos de sociabilidade correspondentes a esta epistemologia. Porém, os adeptos da música eletrônica na periferia não recusam absolutamente os vínculos sociais, mas constroem outros, baseados em princípios diferenciados, sob alguns aspectos, críticos à epistemologia dominante; sob outros, reprodutores de relações de dominação, como na relação DJ-público, ou mesmo na centralidade individual, algo hedônica, assumida tanto pelo DJ quanto pelo dançarino de rodas.

A comunidade criada pelos DJs de música eletrônica socializados na periferia reproduz-se com algum sucesso em suas tensões e paradoxos fundantes, assim como ocorre com suas *mixagens*. Trata-se de uma *cena*, como os próprios DJs definem sua comunidade, uma formação social em parte realista, baseada nas relações de reciprocidade estabelecidas localmente entre iguais, em parte imaginária, baseada em projeções imaginárias, inspiradas em seres reais, que por seu distanciamento deste universo local, acabam percebidos muito mais como personagens míticos do que históricos. Tal percepção é baseada na extensão semântica e presencial, transcontinental e trans-histórica dos limites desta comunidade que é a *cena*. Os DJs da periferia de Londres estão mais próximos do que personagens locais pertencentes a outros estratos sócio-econômicos. O paradoxo da proximidade-distante passa a ser fundante dos vínculos de reciprocidade que sustentam esta comunidade: diferentes escalas

espaciais e temporais coexistem, reordenando as noções de identidade e diferença baseadas nos limites espaciais e históricos do Estado-nação.

Os pontos de referência (lugares e pessoas) para os participantes da *cena* a partir dos quais dão sentido às suas práticas situam-se não mais nos limites da família, do bairro, da cidade, da região ou do país, mas em lugares no “mundo”, situados em uma geopolítica global. A *doxa* globalista impõe-se neste contexto como uma força aterradora sobre outras escalas mais limitadas de sentido, tanto para os personagens periféricos quanto para os “centralizados” na geopolítica mundial, embora em uma clara desigualdade de forças. Embora DJs de *drum & bass* paulistanos e londrinos sintam-se marginalizados em suas sociedades locais, são os primeiros que se apropriam da linguagem musical dos segundos para com eles se comunicarem em escala global, sendo esta linguagem portadora de um *mana* fundado em grande parte na situacionalidade de seus produtores na geopolítica global. A *doxa* globalista é definida nos centros de poder globais, seja por personagens dominantes ou dominados nestes centros. O próprio “eu” passa a ser rejeitado em função da admiração de um outro distante e mitificado.

A roda é um exemplo de como o paradoxo da proximidade-distante imposto pela *doxa* globalista é tensamente experienciado no universo local da relação DJ-público. A roda e seus participantes, no entanto, desempenham um papel central ao criarem ruídos na performance absolutista do DJ. A tensão da roda garante a heterogeneidade e a pluralidade da *cena*, pelo menos localmente, contestando a “ortodoxia litúrgica” imposta por DJs que procuram legitimar seu projeto de individualização-dominação na *doxa* globalista. Para isso evocam o modelo de festa observado pelos DJs que transitam internacionalmente em outros cenários, acreditando que sua reprodução fiel resolverá o problema do estigma que vêm associado à sua música e a si mesmos.

A dinâmica própria do cenário etnografado nos leva a outras considerações mais gerais. Os casos apresentados nos revelam a consonância existente entre dimensões variadas da experiência dos sujeitos residentes na periferia de São Paulo que definem sua identidade social como DJs de música eletrônica. O conceito que “amarra” estas diferentes dimensões, bem como os elementos antagônicos em cada uma delas é o de *mixagem*. Esta consonância é relacional, como procurei mostrar: a estética da música eletrônica adquire sentido em relação aos gêneros musicais dominantes na periferia, como o samba, o forró, o sertanejo, o axé e o hip hop; assim como o tipo de sociabilidade que tem lugar em suas festas adquire sentido para os seus frequentadores em relação a outros tipos de sociabilidade praticados nos espaços

sonorizados por estes gêneros musicais; assim como o tipo de formação social que é a *cena eletrônica da periferia* e os tipos de deslocamento realizados por seus frequentadores para dela participarem adquirem sentido em relação a outros tipos de formação e deslocamento (ou não-deslocamento) circunscritos ao bairro ou direção ao centro, definidos pela relação capital/trabalho; assim como a extensão das relações de reciprocidade que definem esta cena como parte de um universo global-underground adquire sentido em relação às formas de organização do mercado da música que sustenta estes outros gêneros musicais dirigidos quase que exclusivamente ao mercado interno brasileiro. Estas dimensões no entanto coexistem em uma comunidade de sentido vista por seus participantes como diferenciada de outras, na qual encontram “coisas” inexistentes em outros lugares.

Este processo de identificação tem lugar em uma sociedade socialmente estratificada e culturalmente diversificada, marcada por relações hierárquicas muito claras para os personagens deste estudo, entre grupos sociais, os espaços que ocupam no tecido urbano, as diferenças de condições de vida e “oportunidades” entre eles e seus símbolos e linguagens. A identificação e apropriação da linguagem performática da música eletrônica, percebida como estranha para a sensibilidade, categorias de entendimento e esquemas interpretativos dominantes locais, expressam ao mesmo tempo que produzem a tentativa do estabelecimento de relações sociais diferenciadas, de transformação da dimensão sociológica em relação à qual têm sentido.

Ser DJ, tocar música eletrônica e organizar festas são práticas críticas e tensas para os seus protagonistas, envolvem a mobilização de capitais que não estão imediatamente disponíveis a eles. O tema do “esforço” é uma expressão desta tensão. Não é possível ser DJ sem esforço. A aquisição de cada disco depende de algum esforço. A aquisição do equipamento, mesmo que seja de segunda-mão com alguns anos de uso, depende de anos de esforço. Trata-se de um esforço para romper com as expectativas estruturais para o seu grupo social. Se por um lado recebem o apoio da família, o que parece ser algo raro, por outro a tentativa de organizar festas produz desequilíbrios financeiros que precisam de alguns meses para serem controlados. No domínio pessoal das relações familiares, envolver-se com a música eletrônica, com discos e com festas, desperta mais frequentemente a ira de parentes que trabalham em atividades alienantes por pelo menos oito horas por dia para garantirem a subsistência enquanto seus irmãos, filhos, maridos e esposas, mesmo trabalhando da mesma forma, passam muitas horas que poderiam ser horas de “trabalho” e “dinheiro certo”, “apostando” na música e nas festas.

A consonância entre os domínios da experiência da música eletrônica, no entanto, é vivenciada como dissonância, tensão, pelos DJs que transitam entre universos antagônicos em todos os sentidos apresentados acima: na dimensão estética, de sociabilidade, de relação com a cidade e econômica. Os indivíduos modernos são “plurais”, como mostra Bernard Lahire (2002; 2006), vivendo simultaneamente personagens algumas vezes antagônicos, outras não tanto. Há, porém, diferentes formas de viver este antagonismo. Há uma diferença significativa entre quando o trânsito do indivíduo ocorre entre mundos culturalmente diferenciados e entre mundos em que a diferença cultural corresponde à desigualdade social. O antagonismo parece ser mais forte neste último caso, e a mediação entre mundos que potencializa a atuação do mediador resulta não apenas numa potencialização interpretativa pelo poder heurístico do estranhamento, mas permite aos indivíduos potencialmente transformarem sua condição social.

Os garotos da periferia, incorporando o personagem DJ, não transitam apenas entre mundos semânticos diferenciados, mas entre mundos antagônicos, em que, por um lado, são “mão-de-obra”, indivíduos sem espaço para a individualização, sujeitos subordinados politicamente, e por outro os personagens centrais, admirados, que “dominam” o seu público com a música e constroem um universo de sentido em grande parte conforme suas preferências pessoais - definidas no próprio universo crítico. Seu caráter plural, neste sentido, é vivido dramaticamente. As contradições do capitalismo brasileiro contemporâneo são vividas na carne dos trabalhadores que desejam trabalhar como DJs.

A encarnação pelo indivíduo de personagens e papéis diferenciados em cenários aparentemente antagônicos, dependendo das linguagens e recursos disponíveis para mediá-los, ao invés de representar uma crise ou contradição, ou mesmo uma experiência esquizofrênica, revela-se uma possibilidade de duplo estranhamento, potencializando assim não apenas a capacidade de dar sentido às tensões entre e de cada um destes universos, mas a atuação dos indivíduos nestes cenários aparentemente antagônicos, redefinindo as fronteiras tradicionais que os separam e as próprias identidades dos personagens que as cruzam. Como procurei mostrar, este processo depende da transformação do público, do código e do próprio meio para que esta mediação se concretize, um processo lento e com resultados imprevisíveis, embora haja aí uma margem de controle, de “agência” por parte dos atores sociais.

As *mixagens* realizadas pelos DJs são operações paralelamente musicais e socioculturais. Como procurei mostrar, a coleção de discos que possuem e o repertório musical que executam é, para eles mesmos, uma metáfora de sua trajetória pessoal, por isso permite que seja contada (tocada), recontada e recriada em cada festa, da mesma forma que a



manipulação de identidades musicais produz e reproduz os deslocamentos valorizados por eles entre diferentes tipos de público e em diferentes extensões espaciais.

Embora termos como “personagem”, “papel” e “cenário”, como os tenho utilizado, pareçam bastante fecundos para revelar os processos promovidos pelos DJs, seu mundo não parece um “teatro”, no sentido de que a sociedade é uma representação. Como observa Bourdieu, para quem o paradigma da sociedade como representação é adotado nas altas posições da hierarquia social, a partir do qual “o mundo social é visto como uma representação (como a palavra é usada na filosofia idealista, mas também na pintura) ou uma performance (no sentido teatral ou musical) e as práticas são vistas como não mais do que o desempenho de papéis, execução de partituras ou a implementação de planos.” (1990, 52).

O vocabulário e os conceitos do mundo do teatro, porém, parecem bastante profícuos para pensarmos como os atores sociais se valem da possibilidade de incorporar personagens diferenciados para a transformação de suas condições de vida, sem que os princípios da teoria da prática definidos pelo próprio Bourdieu sejam ignorados, mas considerados a partir de um universo definido por trocas culturais de extensão global em que os limites do lugar de pertencimento e as identidades dos atores sociais são redefinidos, muitas vezes de modo crítico para a epistemologia comum, como é o caso da música eletrônica, sendo assim o *habitus* também redefinido pela transformação ontológica das disposições estruturais. A incorporação do personagem DJ e de suas habilidades de *mixagem* é, sem dúvida, uma forma de redefinir o *habitus*.

Porém, mesmo que ser DJ seja um projeto crítico em relação ao conceito de trajetória dominante em seu meio social, o DJ que obtém algum sucesso em sua trajetória continua em permanente tensão em relação a disposições étnicas e de classe. O próprio projeto de se tornar DJ se mostra enraizado nas pretensões de indivíduos de grupos populares, mesmo que haja um número considerável de DJs originados dos estratos médios, justamente os que estão propensos a ter maior visibilidade midiática e a ocuparem os melhores e mais bem remunerados postos de trabalho; uma sociológica que pode ser subvertida, mas numa proporção não muito diferente da que procurei mostrar: existem centenas de DJs atuando em pequenas festas na periferia e poucas dezenas atuando nas poucas festas grandes sendo bastante bem remunerados.

O caráter desviante da trajetória do DJ em relação aos papéis sociais e às expectativas a ele dirigidas é relativo a estes papéis, e não a um todo abstrato pressuposto a partir de valores dominantes idealizados. O desvio é percebido nas tensões que gera. Não haveria nada

de desviante em relação a estes personagens se observados a partir desta ótica, pois compartilham o fato de serem trabalhadores na faixa dos vinte anos, que defendem valores como a paz, a tolerância, a família, a humildade, a fé e a solidariedade, valores socialmente estruturantes diante de uma sociedade vista por eles como desigual e fragmentada.

A maior contribuição dos DJs para a antropologia parece ser mostrar que, embora os indivíduos e os coletivos vivam suas histórias no presente de modo realístico, no decorrer de suas trajetórias as histórias da história são contadas de modos diferentes, recriadas, conforme a percepção presente do passado, transformando a história e o próprio personagem da história, obviamente, de um modo que têm implicações cruciais para o traçado futuro. As trajetórias dos DJs são contadas (tocadas) através de seus discos, de cuja coleção são selecionados discos diferentes a cada performance e à qual são acrescentados novos. O toca-disco moderno e o *mixer* permitem a ele, usando sua coleção de discos, retroceder, adiantar, trabalhar pequenos trechos, combinar diferentes faixas musicais, de um modo que nenhuma *mixagem* é igual à outra. Ser DJ é portanto poder recriar a sua própria trajetória, i.e., recriar a si mesmo, assim como o que se entende por “realidade” é o produto constantemente negociado da dialética entre agência e estrutura.

## Referências

- ASSEF, Cláudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jockey no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2003.
- BACK, Less. *New ethnicities and urban culture: racism and multiculturalism in young lives*. London: Univ. College London Press, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- BARNES, John Arundel. “Redes sociais e processo político”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos*. São Paulo: Global Universitária, 1987, Parte II, pp. 159-193.
- BECKER, Howard. (1963). *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: Free Press, 1966.
- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley e Los Angeles: Univ. of California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 3-29.
- BENNETT, Andy e PETERSON, Richard (eds.). *Music Scenes: Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 2004.
- BOTH, Elizabeth. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. [1979]. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. [1980]. *The logic of practice*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Condição de classe e posição de classe”. In: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 3-26.
- BRUNER, Edward. “Experience and its expressions”. In: TURNER, Victor e BRUNER, Edward (orgs.). *The anthropology of experience*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1986, 3-32.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp. 2000.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. "Transformações da sensibilidade musical contemporânea". *Horizontes Antropológicos*. Nº 11, 1999, pp. 53-91.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer* Vol 1. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHERNOFF, John Miller. *African rhythm and African sensibility*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1979.

\_\_\_\_\_. "The relevance of ethnomusicology to anthropology: strategies of inquiry and interpretation". In: DjeDje, Jaqueline. *African musicology: current trends*. Los Angeles: Univ. of California Press, 1989, vol.1, pp. 54-82.

COLLIN, Matthew. (1997). *Altered State: the story of ecstasy culture and acid house*. London: Serpent's Tail, 1998.

COMAROFF, John e COMAROFF, Jean. *Of revelation and revolution: christianity, colonialism and consciousness in South Africa*. Vol. 1. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Of revelation and revolution: the dialectics of modernity on a south African frontier*, vol 2. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1997.

COMAROFF, Jean e COMAROFF, John. "Reflections on youth". In: HONWANA, Alcinda e DE BOECK, Filip (eds.), *Makers and breakers: children and youth in postcolonial Africa*. Trenton: Africa World Press, 2005, 19-30.

D'ANDREA, Anthony. "Global nomads: techno and new age as transnational countercultures in Ibiza and Goa". In: ST. JOHN, Graham (ed.). *Rave culture and religion*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 236-55.

DAWSEY, John C. "O Teatro dos 'bóias-frias': repensando a antropologia da performance". *Horizontes Antropológicos*. N. 24, 2005, pp. 15-34.

DOUGLAS, Mary. "Preface". In: \_\_\_\_\_. *Purity and danger*. Oxon: Routledge, 2002, pp. x-xxi.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. [1973]. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIAS, Norbert. [1994] *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FELD, Steven. "From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of 'world music' and 'world beat'". In: KEIL, C. e FELD, S. *Music grooves*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, 257-89.

\_\_\_\_\_. "Pigmy pop: a genealogy of schizophrenic mimesis". *Yearbook for Traditional Music*. Nº 28: 1996, 1-35.

FERREIRA, Pedro Peixoto. "O analógico e o digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs". 24ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 2004, Olinda/PE, 2004.

\_\_\_\_\_. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Campinas: PPGCS/UNICAMP, Tese de Doutorado, 2006.

FIKENTSCHER, Kai. "*You Better Work!*": *underground dance music in New York City*. Hanover e London: Wesleyan Univ. Press, 2000.

\_\_\_\_\_. "There's no problem I can't fix, 'cause I can do it in the mix". In: LYSLOFF, René e GAY Jr., Leslie (eds.). *Music and technoculture*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2003, pp. 290-315.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Rave á margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, Dissertação de Mestrado, 2003.

\_\_\_\_\_. "Os recursos para ir além e a mecânica do juízo: sobre o consumo de substâncias como prática cultural jovem nas festas de música eletrônica". *Cadernos de Campo* 14/15, 2006, pp. 115-132.

FOUCAULT, Michel. [1976]. *The history of sexuality: an introduction*. New York: Vintage Books, 1990.

FRÚGOLI, Heitor. *Centralidade em São Paulo*. São Paulo: Cortez Editora/Edusp, 2000.

GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press, 1984.

GEERTZ, Clifford. "Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa". In: \_\_\_\_\_. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, pp. 278-321.

GIDDENS, Anthony. [1990] *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GILROY, Paul. "Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a changing same". *Black Music Research Journal*, Vol. 11(2), pp. 111-136.

GOFFMAN, Erving. [1959]. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. [1961]. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GOLSTEIN, Donna. “Por que os homens não envelhecem?: violência, morte, conversão religiosa e a vida cotidiana nas favelas do Rio de Janeiro”. In: DEBERT, Guita e GOLDSTEIN, Donna. (orgs.). *Políticas do corpo e curso de vida*. São Paulo: Editora Sumaré, 2000, pp. 17-48.

GOODWIN, Andrew. “Sample and hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction”. In: FRITH, Simon e GOODWIN, Andrew (eds.). *On record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990, 258-73.

GUPTA, Akhil e FERGUSON, James. “Discipline and practice: ‘The field’ as site, method, and location in anthropology”. In: \_\_\_\_\_. (eds.) *Anthropological locations: boundaries and grounds of a field science*. Berkeley and London: Univ. of California Press, 1997, p. 1-46.

HALL, Stuart. “Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior”. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, 25-50.

HARVEY, David. [1989] *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HEBDIGE, Dick. *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Methuen, 1987.

\_\_\_\_\_. *Subculture: the meanings of style*. London and New York: Routledge, 1994.

HESMONDHALGH, David e MELVILLE, Caspar. “Urban breakbeat culture: repercussions of hip hop in the United Kingdom”. In: MITCHEL, Tony (ed.) *Rap and hip hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2001, pp. 86-110.

KAPFERER, Bruce. “Performance and the structure of meaning and experience”. In: BRUNER, Edward. e TURNER, Victor. *Anthropology of experience*. Chicago: Univ. of Illinois Press, 1996, p. 188-203.

KEALY, Edward R. “From craft to art: the case of sound mixers and popular music” [1979]. In: FRITH, Simon e GOODWIN, Andrew (eds.). *On record: rock, pop and the written word*. New York: Pantheon Books, 1990, 205-20.

LAHIRE, Bernard. *Homem plural*. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LUCAS, Maria Elizabeth. “Wonderland musical: notas sobre as representações da música brasileira na mídia americana”. *Revista Transcultural de Música* Nº2, 1996, s.p. <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm> Obtido em 04/12/2007.

\_\_\_\_\_. “Brasileira: the making of a transcultural musical sign”. *Revista Transcultural de Música* N°8, 2004, s.p.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans8/lucas.htm> Obtido em 07/01/2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. [1998] *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MARCUS, George. “Contemporary problems of ethnography in the modern world system”. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George. (eds.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: Univ. of California Press, 1986, pp. 165-193.

\_\_\_\_\_. “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography”. *Annual Review of Anthropology*. 24, 1995, pp. 95-117.

MATTA, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do ‘eu’”. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. Vol.2, São Paulo: EDUSP, 1974, 207-41.

\_\_\_\_\_. [1950]. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, s.d.

MAZZARELA, William. “Culture, globalization, mediation”. *Annual Review of Anthropology*. 33, 2004, pp. 345-67.

MERLEAU-PONTY, Marice. “De Mauss a Lévi-Strauss”. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 191-206.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MONSON, Ingrid. “Riffs, repetition, and theories of globalization”. *Ethnomusicology* 43(1), 1999, pp. 31-65.

ORTNER, Sherry. [1984] “Theory in anthropology since the sixties”. In: DIRKS, Nicholas, ELEY, Geoff e ORTNER, Sherry. (orgs.) *Culture/Power/History: a reader in contemporary social theory*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994, 372-411.

REYNOLDS, Simon. *Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture*. Boston, New York, Toronto, London: Little, Brown and Company, 1998.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1985.

SAHLINS, Marshall. *Historical metaphors and mythical realities: structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1981.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SANTOS, Nilton. “Procés sònic: o lugar da autoria na música eletrônica”. 24ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 2004, em Olinda/PE, 2004.

SCOTT, James. *Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance*. New Haven and London: Yale Univ. Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Domination and the arts of resistance*. New Haven and London: Yale Univ. Press, 1990.

STOKES, Martin. *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers, 1994 .

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

TAYLOR, Timothy D. *Strange sounds: music, technology and culture*. New York & London: Routledge, 2001.

THÉBERGE, Paul. "Random access: music, technology, postmodernism". In: MILLER, Simon (ed.). *The last post: music after modernism*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1993. pp. 151-182.

\_\_\_\_\_. "The economy and discourse of world music sampling". In; LYSLOFF, René e GAY Jr., Leslie. *Music and technoculture*. Middletown: Wesleyan Univ. Press, 2003, pp. 93-108.

THOMPSON, Edward. P. *Customs in common: studies in traditional popular culture*. New York: The New Press, 1993.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press. 1995.

TSING, Ana. "The global situation". In: INDA, Jonathan X. e ROSALDO, Renato (eds.). *The anthropology of globalization*. Blackwell, Malden, 2004, pp. 453-485.

TURNER, Victor. [1969] *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974a.

\_\_\_\_\_. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974b.

\_\_\_\_\_. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

\_\_\_\_\_. "The anthropology of performance". In: \_\_\_\_\_. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987, pp.72-98.

TURNER, Victor e BRUNER, Edward (orgs.). *The anthropology of experience*. Urbana: U. Illinois Press, 1986.

VAN GENNEP, Arnold. [1909] *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.



VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

\_\_\_\_\_. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIANNA, Hermano [1988] *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The modern world-system: capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*. New York: Academic Press, 1976.

WILLIAMS, Gilbert A. "The black disc jockey as a cultural hero". *Popular Music and Society* 10/3, 1986, pp. 79-90.

WILLIS, Paul. *Learning to Labor: how working class kids get working class jobs*. New York: Columbia Univ. Press, 1977.

ZALUAR, Alba. *Cidadãos não vão ao paraíso*. São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

ZEMP, Hugo. "The/an ethnomusicologist and the record business". *Yearbook for Traditional Music*. Nº 28, 1996, pp. 36-56.

## Anexo 1 – Tabela de Entrevistas e Observações de Campo

### Entrevistas realizadas

Nº	Participantes	Papel	Duração	Local	Data
1	Hugo Arena	DJ		Casa de Hugo. Bairro Butantã, São Paulo.	19/05/2005
2	Garrafa	Frequêntador		Casa de Garrafa, bairro Zaíra 4, Mauá/SP	24/05/2005
3	Bruno	DJ		Casa/estúdio de Marciel. Centro/Mauá/SP.	01/06/2005
4	Marnel e Lui J (Brasília)	DJs e organizadores		Casa de Marnel. Santa Cecília, centro, São Paulo.	06/06/2005.
5	Michel Palazzo e Grace Kelly Dum	DJ/empresário e DJ		Sede da Gravadora URBR, Av. Paulista, São Paulo.	14/06/2005
6	Júlio Box 12	DJ		Loja Box 12, Galeria, centro São Paulo/SP e (2) Shopping center.	23/06/2005 e 20/06/2005
7	Henry Jay e China	DJs e organizadores		Casa de Henry, Vila Carrão, São Paulo.	29/06/2005.
8	Negrulho	DJ e organizador		Club Jambhala, Jardins, São Paulo.	01/07/2005
9	Johnny DB	DJ e organizador		Cada de Johnny, Jardim Bandeirantes, São Paulo.	13/07/2005
10	Eduardo Araújo	DJ e organizador		Casa de Eduardo. Mauá/SP	01/08/2005
11	André Santos	DJ e organizador		Galeria, centro São Paulo.	17/08/2005
12	Tikko, Foo, Cangaíba, Smurff e Vans e Edinei.	DJs e organizadores		Casa de Tikko, Guaianases, São Paulo.	18/08/2005
13	Marcelo DMS	DJ		Loja Orbit, na Galeria, centro de São Paulo.	23/09/2005
14	Pedrita	DJ e organizadora		Casa de Pedrita, Cumbica, Guarulhos/SP	28/09/2005
15	Liu Ken, garoto anônimo e 2º vendedor da loja	DJ e organizador, frequêntador e vendedor (respect.)		Loja <i>Guerra Mix</i> , centro São Paulo.	07/10/2005

16	Marcela	<i>promoter</i>		Casa de Marcela, Bonsucesso, Guarulhos/SP	11/10/2005
17	Márcio Duarte	Lojista		Loja Stuff Records, Galeria, SP	05/12/2005
18	Cleber Port	DJ		Alojamento do pesquisador	07/12/2005

Equipamento de Gravação: Sony Camcorder Mini-DV TRV33.

### Festas observadas

Nº	Data	Nome da festa	Local	Organizadores
1	13/05/2005	<i>Movement</i>	Casa noturna <i>Broadway</i> , Barra Funda, São Paulo	Núcleo <i>Movement</i>
2	20/05/2005	<i>Revenge</i>	Bar de esquina, centro antigo de São Paulo.	?
3	10/06/2005	<i>Revenge</i>	Idem	?
4	27/05/2005	<i>Vibe</i>	Clube <i>Lov.e</i> , Vila Olímpia, São Paulo.	Festa do DJ Marky, que não estava presente.
5	22/05/2005	<i>Start</i>	Clube <i>Susi in Transe</i> , Santa Cecília, São Paulo.	DJ Marnel.
6	06/06/2005	<i>Eletronic Zone</i>	Salão de festas em Itaquera, São Paulo.	DJ Johnny DB e seu <i>projeto</i> .
7	18/06/2005	<i>Eletronic Zone</i>	Idem	Idem
8	25/06/2005	<i>E.vision</i>	Sítio Elo, Parque do Carmo, São Paulo.	<i>Projeto E.vision</i> .
9	01/07/2005	<i>Frenez-e</i>	“Bar e Lounge” <i>Jambhala</i> , Jardins, São Paulo.	no Desta do DJ Alex Araújo.
10	02/07/2005	<i>Dub Plate</i>	Bar <i>Sarajevo</i> , Consolação, São Paulo.	DJ Negrulho
11	04/09/2005	<i>Dub Plate</i>	Idem.	Idem.
12	15/07/2005	<i>Subgrave</i>	“Sala Especial”, Anhangabaú, São Paulo.	DJ Andy
13	22/07/2005	<i>Subgrave</i>	Idem.	Idem.
14	23/07/2005	<i>DJ's Party</i>	Casa noturna <i>CokeLuxe</i> , centro de Mauá/SP	DJ Eduardo Araújo
15	30/07/2005	<i>Tendence</i>	<i>Ensaio Art Bar</i> , São Miguel Paulista, São Paulo.	<i>Projeto Tendence</i> .
16	06/08/2005	<i>Bam Bam e Pedrita</i>	Sítio Elo, Parque do Carmo, São Paulo.	DJ Pedrita
17	20/08/2005	<i>Techdrum</i>	Salão de festas em Itaquera (o mesmo da <i>Eletronic Zone</i> )	<i>Projeto E.vision</i>
18	28/08/2005	<i>Solidariedade Eletrônica</i>	Sorveteria, em Nova Bonsucesso, Guarulhos/SP	<i>Projetos E.vision e Circuit of Love</i>

19	07/09/2005	<i>The Bass</i>	Clube <i>Susi in Transe</i> , Santa Cecília, São Paulo	DJ Marnel
20	10/09/2005	<i>Inside</i>	Salão de festas em Itaquera (o mesmo da <i>Eletronic Zone</i> )	DJ Johnny DB e seu <i>projeto</i> .
21	17/09/2005	<i>Backspin</i>	Casa noturna <i>CokeLuxe</i> , centro de Mauá/SP	DJ Eduardo Araújo
22	01/10/2005	<i>Tendence</i>	<i>Ensaio Art Bar</i> , São Miguel Paulista, São Paulo.	<i>Projeto Tendence</i> .
23	22/10/2005	<i>Underground</i>	Sítio em Guaianases, São Paulo.	<i>Projetos Circuit of Love, E.vision e DJ Ban</i> .
24	19/11/2005	<i>Circuit of Love</i>	Sítio Elo, Parque do Carmo, São Paulo.	<i>Projeto Circuit of Love</i> .
25	02/12/2005	<i>Subgrave</i>	Saguão Hotel Cambridge, Anhangabaú, São Paulo.	DJ Andy.
26	03/12/2005	<i>Contrattack</i>	<i>Espaço Music</i> , Itaquera, São Paulo.	Johnny DB e seu <i>projeto</i> .
27	09/12/2005	<i>Subgrave</i>	Saguão Hotel Cambridge, Anhangabaú, São Paulo.	DJ Andy.

### Outros locais observados

28	Muitas vezes	Loja <i>Guerra Mix</i>	Av. São João, República, São Paulo	
29	Muitas vezes	Galeria	Oficialmente conhecido como Centro Comercial Presidente. Local da Stuff Records, Orbit, e muitas outras.	
30	19/07/2005	Rádio Energia 97	Av. Paulista, São Paulo	Junto com DJs Michel Palazzo e Koloral
31	19/08/2005	Loja e estúdio <i>DJ Ban</i>	Consolação, São Paulo.	Junto com Henry Jay

## Anexo 2 – CD de exemplos musicais

**Exemplo 1** (p. 138) – “Pump up the Jam”, *remix* em LP da música original. Grupo *Technotronic*. Gravadora: Capitol, 1989. Executada por Henry Jay em sua casa. Gravada pelo autor em 29/06/2005. Duração original: não identificada.

Duração: 02’20”.

**Exemplo 2** (p. 232) – “Take on me”. Grupo A-HA, Gravadora: Warner Bros. EUA, 1985. Duração original: 03’46”.

Trecho apresentado: 00’19” - 01’20”. Duração: 1’01”.

**Exemplo 3** (p. 232) – *Mixagem* ao vivo feita pelo DJ Alex TB na festa Bam Bam e Pedrita. Gravada pelo autor em 06/08/2005. Autores originais não identificados.

Duração: 01’17”.

**Exemplo 4** (p. 244) - “Carolina Carol Bela”. Autores: Jorge Ben e Toquinho. Gravadora Som Livre. Brasil, 1969. Duração original: 04’28”.

Trecho do original: 00’00” – 01’14”. Duração: 01’14”.

**Exemplo 5** (p. 244) - “Carolina Carol Bela” (*remix* versão *drum & bass*). Autores do *remix*: DJs Marky e Xerxes. CD *Audio architecture:2*. São Paulo: Trama, 2001. Duração original: 4’23”.

Trecho apresentado: faixa completa.

**Exemplo 6** (p. 248) – “LK” (*remix* do *remix* de “Carolina Carol Bela”). Autores: DJs Marky e Xerxes. CD *In rotation*. Londres e São Paulo: Innerground, 2003. Duração original: 5’30”.

Trecho apresentado: faixa completa.

**Exemplo 7** (p. 249) – “Sambassim”. Autora: Fernanda Porto. CD *Fernanda Porto*. São Paulo: Trama, 2002. Duração original: 4’21”.

Trecho apresentado: 4’18”.

**Exemplo 8** (p. 254) – “Street Carnival”. Autor: DJ Cave. Single vinil 12”. Espanha: G Tracks, 2004. Obtido em <http://www.cave.no/> (maio de 2008) Duração Original: não identificada.

Duração: 01’13”.