UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

GIBRAN TEIXEIRA BRAGA

“O fervo e a luta”:
políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim

São Paulo
2018

GIBRAN TEIXEIRA BRAGA

“O fervo e a luta”:
políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Julio Assis Simões

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

BRAGA, Gibran Teixeira. **“O fervo e a luta”: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim.** 2018. 292f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em: ____/_____/_____.

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a)._____

Instituição_____Julgamento_____

Prof(a). Dr(a)._____

Instituição_____Julgamento_____

Prof(a). Dr(a)._____

Instituição_____Julgamento_____

Prof(a). Dr(a)._____

Instituição_____Julgamento_____

Prof(a). Dr(a)._____

Instituição_____Julgamento_____

A todas as pessoas que já se perderam
e se acharam em uma pista de dança.

Nos bailes, eu era uma das mais alegres e cheias de energia. Uma noite, um primo de Sasha, um garoto jovem, me puxou de lado. Com uma expressão grave, como se fosse anunciar a morte de um companheiro querido, ele sussurrou que não convinha a uma agitadora ficar dançando. Com certeza não convinha com um tal abandono. Não era uma atitude digna para quem estava para se tornar uma força no movimento anarquista. Minha futilidade apenas mancharia a causa. Fiquei furiosa com a interferência sem pudor do garoto. Falei para ele cuidar da própria vida e disse que estava cansada de jogarem a causa toda hora na minha cara. Eu não acreditava que uma causa que defende um ideal tão lindo, o anarquismo, a liberdade e emancipação das convenções e do preconceito exigisse a negação da vida e da alegria. [...] Se fosse isso, eu não o queria. Eu quero a liberdade, o direito à livre-expressão, o direito de todos às coisas bonitas e radiantes!

Emma Goldmann

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por ter financiado esta pesquisa (Processo n° 2013/04891-7), bem como pela concessão de uma Bolsa de Estágio em Pesquisa no Exterior (Processo n° 2014/25319-2), o que possibilitou a inclusão de Berlim como um dos campos do doutorado.

Meu muito obrigado à minha família, meus pais e irmãos, que sempre me apoiaram, acreditaram em mim e nunca me pressionaram por uma vida ou carreira mais "normais".

O apoio dos professores e colegas foi fundamental para a realização deste trabalho. Gostaria de agradecer a meu orientador Julio Simões, por ter confiado tanto em mim, pelo talento, tranquilidade e suporte durante estes anos todos. Aos demais professores da banca, a quem admiro muito: Laura Moutinho, muito obrigado pelo carinho e por tanto aprendizado, desde meu primeiro semestre na USP, passando pelas conversas informais, encontros em São Paulo, em Princeton, e em outros cantos; pela leitura generosa na qualificação e pela presença sempre reconfortante. À amiga Isadora Lins França, uma das maiores referências, obrigado por desbravar o campo. Carolina Branco e Jorge Cabelo, vocês são exemplos do profissional que quero ser.

Aos colegas de NUMAS, minha geração de loucos nestes tempos turbulentos. Começando pelas *gurls*, núcleo de parceiros indispensáveis: Pedro Lopes, "secretária executiva", sua eficiência e apoio são para agradecer de joelhos! Natália Lago, diva, como não amar... Laís Higa, linda e sabe viver, arrasa muito. Lauren Zeytounlian, nossa querida representante campineira, tamo junto!

Renata Guedes Mourão Macedo, Marcela Betti, Marisol Marini, Bia Accioly Lins, Luiza Ferreira Lima, Isabela Venturoza, talentosas e cheias de personalidade! Meus "irmãos" de orientação Gustavo Saggese, Bruno César Barbosa, Ramon Reis, parabéns pelos doutorados! Vitor Grunvald, obrigado pelo apoio e constante diálogo! A todos os colegas de NUMAS, veteranos e calouros, vocês são parte de uma coisa linda! Às professoras do núcleo Heloísa Buarque de Almeida e Lilia Schwarcz, a quem acompanhei como monitor e aluno, obrigado por tantos ensinamentos!

Regina Facchini, além de referência no campo, seu curso na UNICAMP foi fundamental em minha formação. Maria Elvira Diaz-Benitez, a quem sempre admirei, foi um prazer indescritível receber sua leitura tão calorosa já no finalzinho deste processo!

Agradeço também ao professor Sérgio Costa, que me recebeu na Freie Universität em Berlim, tornando possível este sonho que tanto me fez crescer. Kaciano Gadelha, obrigado pelo

contato e por tudo o mais! Renata Motta, obrigado pela oportunidade de publicar sobre Berlim pela primeira vez!

Às minhas *clubbers* queridas de Berlim - são tantas que não caberiam em um capítulo inteiro. Destaco a irmã de alma James Doyle, que salvou minha vida de um jeito que jamais esquecerei. Mauro Feola, a mal-humorada mais querida da ponte São Paulo-Berlim! Adriana, Marie, Mareike, minhas companheiras internacionais! Aos interlocutores e amigos André, Camila, Geovane, German, Joca, Lea, Niklas, Odessa, Raquel, Rodolfo, Samantha, e Thomas, obrigado por tudo: danke schön!

A quem abriu suas casas para mim e Marcio na cidade: Lea, Ralf, e Stefano, valeu pelo teto! Vivi, outra salvadora de vidas, sempre disposta a ajudar, te amo!

Alô, *resistência clubber* paulistana! Meu beijo especial para os interlocutores: Amanda Mussi, princesa das gays! Andrea Gram, rainha do *underground* de todos os tempos! Dudx e Érica, parabéns pelo talento e obrigado! Meninos da *Tenda*, Guilherme Falcão e Tiago Guinesss, vocês são referência de festa! Joana Franco, uma guerreira da cena! Thi Roberto, você é o produtor de festa que todas, inclusive eu, querem copiar!

Eu e Marcio fizemos uma família *clubber*, que amamos e defenderemos: a "trouxinha" Yuri Rios, a "draminha" Humberto Carvalho, nosso *gaytero* favorito Danilo Espeleta, a caçula Juliana Lelis e a "prima do interior" Vitor Mattos. Às companheiras de Pista Coletiva que dão o sangue para abrilhantar essa cena: Uibirá Barelli, Leandro Cunha, Anna Operman, Xampy.

Não poderia deixar de agradecer também ao DJ da boate Elite, cujo nome não me recordo, mas que vive em minha memória porque foi o primeiro a despertar meus ouvidos para a boa música eletrônica, lá em 2001, na minha cidade natal Cabo Frio. A meu ex-namorado e amigo Antonio Kvalo, com quem aprendi tanto sobre música e tantas outras belezas...

A todas as *clubbers* com quem dancei, chorei, reclamei, descansei, fiz *esquenta*, corre, *after*, tudo. Vocês arrasam! Banco muito o estar no mundo que vocês encampam; viva o prazer-processo!

Foram inestimáveis para a finalização desta tese vários momentos passados no sítio Santana, na cidade de Caieiras, verdadeiro refúgio onde pude mergulhar na escrita, recuando do turbilhão que tem sido a cena de São Paulo.

O mais importante a gente deixa para o final: Marcio Zamboni, não apenas meu companheiro de vida, como a pessoa que eu mais admiro e amo no mundo. Sua presença do meu lado é fundamental nessa jornada de fervo e luta. Te quero sempre comigo!

BRAGA, G. T. **“O fervo e a luta”: políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim.** 2018. 292f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RESUMO:

O objetivo desta pesquisa é apresentar duas *cenas* de festas de música eletrônica *underground*, uma na cidade de São Paulo e outra em Berlim. Estas festas são frequentadas por um público diverso em termos de sexualidade, majoritariamente oriundo da classe média: DJs, músicos e produtores das festas, além de estudantes universitários, artistas e profissionais da área da comunicação (design, publicidade, audiovisual, entre outras áreas). As festas reúnem pessoas para dançar e ouvir música, consumir drogas lícitas e ilícitas e sociabilizar. São ambientes férteis para experimentos estéticos e sensoriais, e proporcionam espaço para vivência de práticas erótico-afetivas variadas, além de contarem frequentemente com performances artísticas que levantam questões sobre corpos fora dos padrões, gênero, sexualidade, raça e classe. Em São Paulo, parte da cena é composta por festas *de rua*, que suscitam debates sobre o *espaço público*, acompanhando certas discussões da militância urbana contemporânea. A outra parte é composta por festas realizadas em espaços alternativos a clubes, como bares, galpões, fábricas, estacionamentos. Em Berlim, a visibilidade e o crescente turismo da noite têm tensionado a polaridade *underground*/*mainstream* e a busca pelo equilíbrio entre a abertura da cena e a manutenção de espaços seguros. A cultura de prazer, êxtase e liberdade propiciada pelas festas aproxima as pessoas de uma maneira incomum em outros ambientes. Potencializada pelo uso coletivo de certas drogas e pelo consequente relaxamento de barreiras sociais de gênero e sexualidade, a experiência *clubber* estimula novas formas de se relacionar com o corpo e com o prazer que desestabilizam normas e convenções naturalizadas na sociedade mais ampla. Entretanto, persistem tensões e desigualdades relativas aos marcadores sociais da diferença. Eminentemente coletiva, a experiência *clubber* é tema de debate e disputa, e se traduz em políticas do corpo e do prazer, ultrapassando o fim de semana e transbordando para a vida cotidiana de muitos participantes das cenas.

Palavras-chave: cenas musicais; corpo; gênero; sexualidade; marcadores sociais da diferença.

BRAGA, G. T. **“Party for your rights”: politics of body and pleasure at parties in São Paulo and Berlin**. 2018. 292f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

ABSTRACT:

The objective of this research is to present two scenes of electronic underground music parties, one in the city of São Paulo and another in Berlin. These parties are attended by an audience sexually diversified, mostly from middle-class: DJs, musicians and party producers, as well as university students, artists and professionals of social communication (design, advertising, audiovisual, among other areas). The parties gather people to dance and listen to music, consume licit and illicit drugs and socialize. They are fertile environments for aesthetic and sensorial experiments and provide space for varied erotic-affective practices; also often feature artistic performances that raise questions about non-standard bodies, gender, sexuality, race and class. In São Paulo, part of the scene is composed of *street* parties, which evoke debates about *public space*, accompanying certain discussions of contemporary urban militancy. The other part is made up of parties held in spaces other than clubs, such as bars, sheds, factories, parking lots. In Berlin, the visibility and growing nightlife tourism has stressed the *underground*/*mainstream* polarity and the search for balance between the opening of the scene and the maintenance of safe spaces. The culture of pleasure, ecstasy, and freedom lived at the parties brings people together in an way that is unusual in other settings. Potentialized by the collective use of certain drugs and the consequent relaxation of social barriers of gender and sexuality, the clubber experience stimulates new ways of relating to body and pleasure that displace norms and conventions naturalized in wider society. However, tensions and inequalities regarding social markers of difference persist. Eminently collective, the *clubber* experience is topic of debate and dispute, and translates in politics of body and pleasure, surpassing the weekend and advance into daily life of many participants of the scenes.

Keywords: musical scenes; body; gender; sexuality; social markers of difference.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: *O Buraco da Minhoca*.....137
Figura 2: O look de Marcio.. 146
Figura 3: Área externa do Ipse, vista do canal 147
Figura 4: Birgit & Bier 151
Figura 5: Berghain 153
Figura 6: “Berghain – empiric study”.....161
Figura 7: “Panorama Bar – empiric study” 164
Figura 8: *Don't forget 2 go home*.....168
Figura 9: Lenço palestino 189
Figura 10: *Roda de Samples*. 206
Figura 11: Um *lounge* da *Blum*.....213
Figura 12: Caminhão *montado* 215
Figura 13: As *montadas* chegando 215
Figura 14: As *fritas* Eduardo, Thiago, Dudx, Marcelo e Yala 216
Figura 15: A Námíbìa.. 223
Figura 16: Sem Globo! 239
Figura 17: *Tecno de bairro* 241
Figura 18: A *Mani.festa* passando na lateral do Minhocão 247
Figura 19: *Frame* do videoclipe de “Simulacraias” 269

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14
Apresentação 14
Diversidade sexual e *club cultures* 15
Underground vs. mainstream 21
Pesquisador e *clubber* 23
Alguns marcos conceituais e teóricos 25
Interseccionalidade e marcadores sociais da diferença 26
Festa 27
Estrutura da tese 30
CAPÍTULO I - SUBCULTURAS, CENAS E *CLUB CULTURES*: NOTAS TEÓRICAS E HISTÓRICAS 32
Da marginalidade ao estilo de vida: notas teóricas 34
Primeiras ideias: vagabundos, mendigos, delinquentes, boêmios 34
Subcultura: primeiros usos 36
Outsiders: Becker, drogas e "auto-segregação" 37
CCCS e Estudos Culturais 38
Além da subcultura: pós-subculturas, tribos e neotribos 47
Cenas 51
Breve história da pista de dança 56
Música gravada e primeiras *club cultures*: *mods* e *northern soul* 56
Outras origens - Jamaica e Brasil 60
A *disco music* do *underground* à perversão em poliéster 61
House, a vingança da *disco* 69
Techno, o som da distopia 72
A consagração na Europa 73
Berlim, cidade interrompida 76
São Paulo: dos Jardins ao Centro e outros deslocamentos 84
CAPÍTULO II - "O QUE É NOSSO": FESTAS *DE RUA* NA CIDADE DE SÃO PAULO 106
SP na Rua: quando a pista de dança vence o medo 106
As festas *de rua* 109
Coletivos e festas criados entre 2009 e 2014 116
2015-2016 121
Virada Cultural 124
Revolta da Lâmpada: "quanto mais lâmpada, mais rua" 126
Buraco da Minhoca 130

O *Buraco* e seu entorno 131
A polêmica da *Skins Under Party* 137
O fim 142
A cidade em disputa 144
CAPÍTULO III - "POBRE, MAS SEXY": FESTAS *QUEER* DE MÚSICA ELETRÔNICA EM BERLIM 145
O Sol da meia-noite 145
A cena de festas *queer* 168
Translocalidade e circulação 178
Technoturismo e a manutenção da cena 179
A *door policy* 180
O *underground* institucionalizado 197
CAPÍTULO IV - *RESISTÊNCIA CLUBBER*: A CENA DE FESTAS *INDEPENDENTES* EM SÃO PAULO 199
A cena *independente* de 2015 a 2017 207
As festas 210
Diversificando a cena 219
"Cadê as *minas* brasileiras?" 224
Technovelas 229
"A sexualidade dos gays e o 'trauma' dos hetero" 231
Regimes de visibilidade nas festas *de sexo* de São Paulo 237
Doria e a repolitização da cena 240
CAPÍTULO V - CORPOS, PRAZERES E AFETOS 249
Políticas do corpo e do prazer 250
Aproximando homens gays e heterossexuais 256
O corpo das mulheres 257
As cenas e os projetos alternativos de vida 260
Habitando as dobras do prazer-processo 264
Prazer e perigo 271
CONCLUSÃO 275
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 278
ANEXOS 288

INTRODUÇÃO

Apresentação

O objetivo desta pesquisa é apresentar duas *cenas* de festas de música eletrônica *underground*, uma na cidade de São Paulo e outra em Berlim.[1] Estas festas são frequentadas por um público diverso em termos de sexualidade, majoritariamente oriundos da classe média: DJs, músicos e produtores das festas, além de estudantes universitários, artistas e profissionais da chamada comunicação (design, publicidade, audiovisual, entre outras áreas).[2]

A cena de São Paulo pode ser subdividida em duas "subcenas", que chamei de *cena de festas de rua* e *cena de festas independentes.* A primeira é composta por eventos que se realizam em espaços urbanos abertos da cidade, sem cobrança de entrada ou outros controles de acesso, e tiveram seu auge no ano de 2014. Já a segunda é composta por eventos fechados, realizados em espaços alternativos aos clubes convencionais, como bares, clubes de sexo, *inferninhos*, saunas, galpões e fábricas desativadas. A opção por tais espaços está relacionada às práticas realizadas nas festas, tais como nudez e seminudez, tolerância ao uso de drogas ilícitas, uso mais livre dos espaços por parte dos participantes, bem como a longa duração dos eventos; estes fatores inviabilizam que clubes regulares abriguem as festas. Tais eventos se multiplicaram a partir de 2015, e boa parte deles é fruto do crescimento da cena das festas de rua.

A cena de Berlim, que chamei de *cena queer* seguindo uma classificação êmica, é composta por festas que se caracterizam pela combinação da música eletrônica *underground* com a frequência de um público de sexualidades diversas.[3] Pelas características singulares da noite da cidade, que explorarei nos capítulos a seguir, em que os clubes gozam de bastante autonomia quanto aos horários de funcionamento e na definição das práticas aceitas em suas dependências, tais eventos são realizados em clubes regulares.

---

[1] Quando atribuída à música, a qualificação *underground* dá conta de marcar a diferença entre os gêneros e artistas tocados nestas festas e outros gêneros e artistas de música eletrônica mais celebrados pela indústria fonográfica e por grandes festas e festivais tidos como *mainstream* e de qualidade musical inferior. Sobre a distinção *underground/mainstream* na música eletrônica, ver Pedro Peixoto Ferreira (2006). A mesma dicotomia é mobilizada para qualificar e marcar diferenças entre as festas e sobre as cenas em geral. Discutirei este uso dos adjetivos a seguir. Já o conceito de cena será apresentado mais detalhadamente no Capítulo I.

[2] Classificações acerca da sexualidade dos interlocutores são sempre arriscadas. Quando falar em bissexuais, lésbicas, gays ou heterossexuais em meu campo de uma maneira coletiva, basear-me-ei numa combinação de minha percepção, do discurso dos interlocutores e de autoclassificação. Quando falar de pessoas específicas, procurarei deixar claro qual a fonte da classificação utilizada.

[3] Discutirei mais detalhadamente a classificação da cena como *queer* no Capítulo III.

As festas reúnem pessoas para dançar e ouvir música, consumir drogas lícitas e ilícitas e socializar. São ambientes férteis para experimentos estéticos e sensoriais, e proporcionam espaço para vivência de práticas erótico-afetivas diversas, além de contarem frequentemente com performances artísticas que levantam questões sobre corpos fora do padrão, gênero, sexualidade, raça e classe.

Nesta introdução, pretendo apresentar a pesquisa, descrevendo brevemente os caminhos que a mesma percorreu desde a concepção do projeto de pesquisa até a finalização desta tese. Para tanto, aponto certas relações entre sexualidade e o universo do lazer noturno, ao mesmo tempo em que me posiciono no campo, já que minha relação com a noite antecede à entrada como pesquisador. Isto se reflete na metodologia da pesquisa, que buscou dar conta também das especificidades de se fazer trabalho de campo em festas. A seguir, introduzo alguns marcos teóricos e conceituais que orientam o trabalho. Para terminar esta introdução, apresento a estrutura dos capítulos que compõem a tese.

Diversidade sexual e *club cultures*[4]

> [...] nas discotecas *gay*, onde há algum tempo já se permitia que casais do mesmo sexo dançassem juntos, embora beijos fossem proibidos, aos poucos foi ocorrendo uma liberalização e agora é comum ver pares homossexuais, especialmente de homens, trocando beijos cinematográficos (MACRAE, 2005, pp. 292-293).

O trecho acima foi extraído do artigo "Em defesa do gueto", publicado originalmente em 1983 por Edward MacRae, antropólogo e militante do então chamado "movimento homossexual". Este foi um dos trabalhos pioneiros na abordagem socioantropológica da homossexualidade no Brasil.[5] Nele, o autor refuta certa perspectiva que vê com desconfiança o chamado "gueto", aqui utilizado para designar o conjunto de espaços de sociabilidade homossexual que

[4] Tanto êmico quanto analítico, o termo *club culture*, difundido nos Anos 90, é utilizado para se referir à subcultura - ou cena, como prefiro - que se caracteriza pelo hábito de seus participantes de se reunirem em ambientes como clubes, boates e festas em geral, para dançar música tocada por DJs (quase sempre subgêneros da música eletrônica) e consumir drogas lícitas e ilícitas. A primeira análise acadêmica da noção de *club culture* aparece no trabalho de Sarah Thornton (1995).

[5] O trabalho de José Fábio Barbosa da Silva (2005), escrito em 1958, é considerado o primeiro estudo do gênero no país. A seguir, podemos destacar a etnografia produzida na década de 1970 por Carmen Dora Guimarães (2004). As duas pesquisas serão abordadas no próximo capítulo. Alguns anos após o artigo de MacRae, Nestor Perlongher (2008 [1987]) defenderia sua pesquisa de mestrado, que veio a se tornar referência incontornável não apenas nos estudos sobre sexualidade e cidade, mas também na Antropologia Urbana como um todo.

crescia na cidade de São Paulo, e defende a importância destes espaços como focos de resistência e produção de solidariedade. No excerto destacado, pode-se perceber um dos indicadores de certa concomitância entre o avanço da visibilidade da homossexualidade e o surgimento dos espaços de lazer noturno organizados em torno da pista de dança.

Os espaços de sociabilidade noturna têm sido centrais para a formação de identidades sexuais não-heterossexuais nas grandes cidades ocidentais a partir do século XX. Especialmente da década de 1980 em diante, com a crescente visibilização de sexualidades diversas, tais cenas se multiplicam e o fenômeno da *disco*, que explodiu na década anterior, como aponta MacRae (2005), dá origem ao modelo de clube que conhecemos hoje, em que geralmente um DJ (disc-jóquei) toca músicas gravadas para o público que dança em um espaço específico para isso, a pista de dança. Também nesta época, começam a surgir espaços de interação em que se expressam contatos erótico-afetivos diversos; festas que não podem ser explicadas apenas pelos polos "festa *gay*" ou "festa *hetero*".[6] Mais intensamente a partir da década de 1990, multiplicam-se ainda os bares e clubes destinados a nichos específicos do grupo LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e pessoas trans). Abordaremos este ponto com mais detalhe no capítulo I.

O sociólogo argentino Ernesto Meccia (2011), que pesquisa a cena gay noturna de Buenos Aires ao longo das últimas décadas, analisou este múltiplo processo. Segundo o autor, até fins do século XX, os estabelecimentos de lazer noturno abertos a práticas erótico-afetivas entre pessoas de mesmo gênero tendiam a apresentar uma identidade mais uniforme, marcada territorialmente. Com a proliferação de estabelecimentos e a maior visibilidade de tais práticas, essa cena passa pelo que o autor chama de *desenclave espacial*. Este desenclave é o processo a partir do qual, por um lado, proliferam e se segmentam os tipos de locais de paquera homoerótica e, por outro, emergem espaços marcados não tanto pela alocação em um dos polos da dicotomia hetero/homo, mas por outros elementos de identificação.

Meccia caracteriza esses processos, respectivamente, a partir dos conceitos de *rediferenciação interna* e de *desdiferenciação externa.* Assim, festas e clubes que se dirigem a um público específico, como *ursos* (homens gordos e peludos), ou a homens mais velhos, ou as festas frequentadas por adolescentes e jovens e que tocam música *pop* estadunidense, seriam exemplos de rediferenciação interna dentro do que se poderia chamar de "noite *gay*". Por sua vez, festas que enfatizam certo compartilhamento estilístico e de gostos musicais, de moda e

[6] Quando os termos "gay" e "hetero" forem utilizados como categoria êmica para classificar espaços, festas ou cenas, virão em itálico (como as demais categorias êmicas). Termos em outros idiomas também serão grafados em itálico. Já trechos reproduzidos de publicações *online* serão mantidos em sua grafia original, salvo quando o entendimento for comprometido.

arte, mais do que uma modalidade de interação erótica específica, e em que a diversidade de tais interações é vista como um valor, seriam exemplos de desdiferenciação externa, por reunirem gays, heterossexuais e outras categorias de classificação de preferência erótica e também de identidade de gênero, público que se conecta por referências compartilhadas de gosto e estilo. No caso das festas pesquisadas para esta tese, acrescente-se a isso certo posicionamento político acerca dos usos da cidade, do corpo e do prazer, presente no discurso e nas práticas de muitos participantes.

O autor acrescenta a estes conceitos a ideia de *proposta*. Para ele, vivemos hoje uma primazia das *propostas* sobre os lugares: "as propostas têm uma legitimidade própria, que não tem porque se associar necessariamente com um território, com um enclave" (MECCIA, 2011, pp. 124-25, tradução minha). A ideia de proposta aparece também na etnografia de Camilo Braz (2012), realizada em clubes de sexo para homens da cidade de São Paulo. O termo é mobilizado por seus interlocutores para marcar as diferenças deste tipo de estabelecimento, associado a uma clientela de maior poder aquisitivo e domínio de convenções ligadas a formas extremas de práticas homossexuais, e os *cinemões* e saunas, mais frequentados por homens de classes "populares", que teriam menos conhecimento de tais códigos.

No Brasil, pesquisas recentes na Antropologia relacionadas à sexualidade e outros marcadores sociais da diferença apresentam etnografias em contextos de sociabilidade, consumo e lazer. Uma das pesquisas a fazer um bom mapeamento de tais espaços na cidade de São Paulo é a de Isadora Lins França (2006), que tratou de apontar as relações de afastamento e aproximação entre o movimento GLBT de então e o mercado GLS que surgia na década de 1990.[7] França observou o surgimento de um grupo de jovens urbanos que chamou de "modernos", que se caracterizariam por

> consumir aspectos relacionados ao *underground*, que contenham ares de novidade – e às vezes de contestação e liberação – e ainda não popularizados. Ou […] elementos identificados com o "gosto popular" que possam ser de alguma forma recontextualizados ou valorizados como "*kitsch*". Muito deste consumo liga-se às artes gráficas, à música (*rock*, *pop*, eletrônico, experimental), ao vídeo, à moda, ao design, e outras expressões de um tipo de produção artística que não é considerada tradicionalmente como "erudita", mas está associada à indústria cultural e a um processo de legitimação que aos poucos lhe atribui o *status* de "arte" (FRANÇA, 2006, p.76).

O grupo dos modernos poderia ser pensado como um fruto do processo de *desdiferenciação externa*, já que uma preferência erótica específica deixaria de ser o fator principal que

[7] Comentaremos brevemente a formação e as transformações destas siglas no Capítulo I.

os une. Ainda na década de 1990, outra pesquisa apontava para este subgrupo: trata-se da dissertação de mestrado de Marinês Antunes Calil (1994), na qual a autora apresenta os *fashion clubs*, que proliferaram no entorno das ruas da Consolação, Augusta e Avenida Paulista, no bairro dos Jardins, a partir de fins da década de 1980. Alguns anos depois, esta cena foi analisada sob um viés jornalístico por Erika Palomino, no livro "Babado Forte: moda, música e noite na virada do Século 21" (1999). Ambos os trabalhos serão objeto de debate no próximo capítulo.

Após a pesquisa de mestrado mencionada acima, França se aprofundou no tema com sua tese de doutorado (2010). A autora etnografou três espaços de encontro e consumo frequentados por homens que se relacionam afetivo-sexualmente com outros homens. São eles: a The Week, boate frequentada majoritariamente por homens gays de classe média e corpos esculpidos em academias de ginástica; a *Ursound*, festa voltada aos ursos; e o Boteco do Caê, um *samba GLS*, frequentado majoritariamente por homens negros. Podemos pensar o recorte de França como um reflexo do processo de *rediferenciação interna.* Para usar uma expressão da autora, os espaços em questão "dialogam com versões de homossexualidade", especialmente a masculina, visto que a grande maioria do público de todos os lugares é de homens. Tais lugares são fruto justamente da diversificação de opções de consumo e lazer voltado a públicos *gays* específicos.

Outros trabalhos trataram de pensar a produção de espaços para a vivência de estilos *alternativos*, seguindo o uso do conceito de estilo de que compartilham Isadora Lins França e Regina Facchini (2008). Podemos destacar a pesquisa de Alexandre Vega (2008), realizada em diversos espaços na região conhecida como Baixo Augusta. O autor buscou demonstrar como os jovens frequentadores da região buscavam agenciar e negociar suas próprias posições e as dos outros através da mobilização do estilo, que atuava como operador dos marcadores sociais da diferença.

Já Ane Talita Rocha (2013) concentrou sua etnografia em uma festa de *indie rock* realizada no clube Funhouse, também na região do Baixo Augusta, apontando como se articulavam os estilos, os marcadores sociais da diferença e as lógicas classificatórias nas representações dos frequentadores, "jovens *modernos/alternativos*".[8] Os campos dos dois trabalhos têm em comum o fato de serem exemplos de espaços onde é perceptível o resultado do processo de *desdiferenciação externa*, já que em ambos há frequentadores de preferências erótico-afetivas

[8] *Indie* é um diminutivo de independente. Foi muito utilizado nas décadas de 1990 e 2000, para designar bandas e músicos, especialmente de rock e *folk*, que se caracterizam por uma produção independente, paralela a das grandes gravadoras. O grande foco de difusão destes artistas sempre foi a internet, antes mesmo da decadência do mercado fonográfico físico experimentada com os avanços da rede ao longo da década passada.

diversas e diversidade de práticas. Isto não significa dizer que não surjam conflitos relacionados às classificações de orientação sexual, como bem mostram os autores. [9]

A ideia da pesquisa aqui apresentada surgiu a partir de inquietações acerca de temas e campos semelhantes aos trabalhados pelos autores acima. Estas inquietações têm muito a ver com minha própria trajetória pessoal. Vim de Cabo Frio, uma cidade relativamente pequena no estado do Rio de Janeiro e me percebi gay muito jovem, aos 14 anos. Desde então, passei a frequentar a boate *gay* da cidade, espaço que foi fundamental na formação da minha identidade gay. Dispondo de uma rudimentar cópia falsificada do documento de identidade feita por mim, cheguei a trabalhar no bar da boate por alguns meses, aos 16 anos. Quando me mudei para a capital do estado, aos 18 anos, pude entrar em contato com espaços *alternativos* que tocavam música eletrônica *underground* bastante diferentes da música que eu ouvia na minha cidade natal. Entre estes espaços que frequentei no Rio estão os clubes Dama de Ferro e Fosfobox, etnografados por Fernanda Eugenio (2006).

Lá, descobri estilos de música eletrônica diferentes do *tribal house* a que estava acostumado.[10] Lá, me encantei com o hedonismo e o deboche do *electroclash* e fui me iniciando na *house* e no *techno*.[11] Foi lá também que comecei a reconhecer uma cena *alternativa* com a qual me identificava mais.

No entanto, essa fase durou apenas dois anos. Afastei-me dos clubes por razões pessoais, mas também porque a cena se transformou. O Dama fechou, a Fosfobox passou a tocar cada vez menos música eletrônica, e as poucas, esporádicas festas que ainda tocavam o gênero foram sendo tomadas por um público heterossexual e *careta* demais para o meu gosto. Era o movimento de "*mainstreamização*" que aconteceu em diversas cenas, em diferentes tempos e formas – processos que serão tematizados ao longo da tese. No entanto, este afastamento jamais foi total. Entre 2010 e 2013, participei de um trio de DJs, os Orelha Boyz. Nosso repertório, porém, acompanhava as possibilidades locais: tocávamos uma mistura de *pop* e *indie*, porque era o que imperava na cena *alternativa* de então.

---

[9] De fora do contexto paulistano, podemos destacar o trabalho de Giórgia Neiva (2014), que pesquisou os *alternativos* de Goiânia.

[10] Subgênero da *house*, marcado por forte percussão e estrutura crescente; é visto por alguns fãs de música eletrônica como um subgênero menor, apelativo e menos criativo. O clube The Week é o maior expoente da cena de *tribal house* paulistana (FRANÇA, 2010).

[11] Introduzirei os subgêneros da música eletrônica de pista nos capítulos a seguir. "Música eletrônica de pista" é a tradução para o termo EDM (*electronic dance music*) proposta por Pedro Peixoto Ferreira (2006). A qualificação "de pista" busca diferenciar este subgênero de outros tipos de música eletrônica produzidos em contextos não-relacionados à pista de dança. Por uma questão de praticidade e seguindo o uso mais comum no campo, no entanto, privilegiarei o termo "música eletrônica".

Minha mudança para São Paulo por conta do doutorado significou também uma nova incursão pela noite *alternativa*, agora também como interesse de pesquisa. O ano de 2013, quando a pesquisa se iniciou, foi um ano em que as festas *de rua* se multiplicaram e São Paulo vivia uma efervescência cultural, processo que apresentava certas conexões com o aumento dos protestos e dos discursos acerca da "cidade livre". O projeto apresentado ao PPGAS e à FAPESP buscava investigar quais eram os espaços da noite frequentados por pessoas de sexualidades diversas que representassem alternativas ao modelo de boate *gay mainstream.* O proclamado "fim" do Baixo Augusta, cujo marco principal foi o fechamento do clube Vegas, no ano anterior, seguido do fechamento do Bar do Netão, em 2014, lançava o questionamento de quais seriam os novos focos da cena. Como veremos a seguir, houve um deslocamento em direção ao Centro, com o eixo Praça Roosevelt-Praça da República se tornando uma área repleta de festas. Além disso, festas maiores têm buscado espaços fora do Centro, em fábricas e galpões desativados.

A princípio, imaginei dois recortes de campo: festas que tocavam música *pop* estadunidense e eram frequentadas majoritariamente por rapazes gays jovens; e as festas *de rua*, que estavam em processo de expansão em 2013 e tiveram seu auge no ano seguinte. Com a realização do estágio na Freie Universität em Berlim, no âmbito da bolsa BEPE/FAPESP, pude entrar em contato com a vigorosa cena *queer* de Berlim, que apresentava conexões com as cenas de festas *de rua* e de festas *independentes* de São Paulo.[12] Decidi então incluir a cena berlinense no campo da pesquisa. Após a volta do estágio em fins de 2015, pude perceber como a circulação e a troca de referências entre as cenas das duas cidades vinham se intensificando, o que terminou por tornar mais coesa a opção por estes recortes de campo, ao mesmo tempo em que afastava a pesquisa do campo das festas *pop.* Assim, optei por deixar de lado nesta tese a pesquisa realizada em tais festas e me concentrei na cena das festas de música eletrônica *underground* das duas cidades.[13] Em 2016, retomei o campo de Berlim entre junho e agosto, a partir do que pude aprofundar o contato com a cena de lá.

É importante abrir aqui um parêntese para registrar que o desenvolvimento da cena de São Paulo é acompanhado por um notável crescimento, ainda que mais tímido, de cenas em outras partes do país. Podemos destacar Belo Horizonte (MG), com o coletivo MASTERplano, que vêm realizando diversos eventos na cidade, nos quais levanta constantemente as pautas de

[12] Agradeço a Isadora Lins França pela sugestão de Berlim como escolha de destino para o estágio. Minha intenção era investigar também alguma cena de festas na Europa, e sua dica se mostrou muito acertada, dadas as relações entre a cena da cidade e a de São Paulo.

[13] Algumas reflexões sobre esta parte da pesquisa podem ser encontradas em BRAGA (2014; 2015).

ocupação do *espaço público*, [14] bem como discussões sobre gênero e sexualidade – o coletivo apresenta um forte protagonismo feminino, bem como grande parte dos grupos da capital paulista.[15] No Rio de Janeiro, a festa O/NDA acontece com bastante regularidade, sendo um polo para artistas locais, além de receber DJs de São Paulo, de todo o Brasil e também estrangeiros.[16] As regiões Norte e Nordeste, apesar de não apresentarem cenas que repercutam por aqui, "exportam" DJs e *performers* que se destacam na cena paulistana. Já na região Sul, especialmente em Florianópolis e Porto Alegre, as cenas são consideradas por meus interlocutores como mais *mainstream*; no entanto, de lá saem vários DJs cujo trabalho é visto como *underground* e valorizado pela cena de São Paulo.

O adjetivo *underground* é mobilizado nas cenas de Berlim e São Paulo para se referir não apenas ao tipo de música tocado, mas também à atmosfera dos eventos e ao espírito das cenas em geral. Através de um processo constante de afastamento da qualificação de *mainstream*, busca-se definir o caráter das cenas e os próprios limites destas. Esta dicotomia *underground*/ *mainstream* é um dos temas de disputa mais centrais no campo. Portanto, faz-se útil de antemão uma breve definição dos usos destas classificações pelos atores.

Underground vs. mainstream

Os limites das cenas, isto é, quais são as festas que as compõem, não estão pré-determinados, não são fixos, e estão em constante disputa entre público, produtores/as e demais participantes das festas. Tais limites variam não apenas de acordo com quem a descreve, mas também ao longo do tempo. As festas se transformam continuamente: como veremos em exemplos a seguir, algumas passam a apresentar mais afinidade com festas consideradas representativas da cena e são então mais comumente tidas como parte da mesma. Em contrapartida, festas que tomam dimensões muito grandes têm seu estatuto de *independentes* e *underground* postos em questão.

Para o recorte da pesquisa, me baseei na percepção e na circulação de meus interlocutores e também em minhas próprias. No entanto, posso destacar alguns elementos que circunscrevem as festas selecionadas: em termos de sexualidade e gênero, todas as festas são vistas como abertas à diversidade de orientações sexuais e práticas erótico-afetivas, bem como não há

[14] Utilizo o termo quase sempre em itálico para destacar sua polissemia, que será discutida mais detidamente no Capítulo II.
[15] Ver https://www.facebook.com/masterplanobh/. Acesso em 14 nov. 2017.
[16] Ver https://www.facebook.com/onda.ccc/. Acesso em 14 nov. 2017.

festas frequentadas apenas por homens ou apenas por mulheres. Todas as festas são realizadas em espaços alternativos a clubes muito regulados, assim possibilitando um uso mais livre do espaço, incluindo banheiros e mobiliário em geral. Em relação à música, todas as festas apresentam total ou parcialmente música eletrônica no som.

A escolha do recorte da pesquisa busca refletir certos critérios de definição do *underground* e do *mainstream* que são múltiplos e ambivalentes. Esta polaridade pode se expressar em termos do tipo de espaço utilizado para realização das festas (espaços com maior ou menos controle sobre as práticas dos frequentadores), modalidade de práticas erótico-afetivos (mais ou menos sexo em público, multiplicidade de preferências sexuais dos/as participantes), estilo pessoal dos participantes (roupas "descoladas" vs. "caretas") e na música (gêneros, artistas e faixas[17] menos conhecidos ou mais antigos vs. sucessos *pop* contemporâneos ou música eletrônica mais comercial).

No caso das festas que compõem a pesquisa, este mecanismo de diferenciação é por vezes acionado pelos homens gays da cena para se distanciarem de modelos de homossexual considerados *mainstream*: em São Paulo, poderíamos destacar as chamadas *barbies* - homens gays com corpos esculpidos em academias de ginástica que dançam sem camisa ao som de *tribal house* em festas com pouca participação feminina e pouca diversidade corporal e de estilo entre os frequentadores - caso da The Week. Em Berlim, a busca é por se afastar do modelo de homossexual encontrado no reduto gay do bairro de Schönenberg, mais ou menos correspondente à nossa *barbie*. Já os/as participantes heterossexuais tentam se afastar das festas em que a paquera heterossexual ocuparia um lugar de maior protagonismo em relação à música e em que os papéis de gênero atribuídos respectivamente a homens e mulheres seriam mais marcados.

Em tradução literal, *underground* significa "subterrâneo" e *mainstream* significa "corrente principal". *Underground* é usado geralmente no sentido do que acontece longe das vistas do grande público, do que é pouco conhecido; e *mainstream* caracteriza o que é convencional, dominante. Esta polaridade aparece em diversas etnografias que pesquisaram universos semelhantes, como a de Luís-Manuel Garcia, realizada em contextos de música eletrônica de pista em Paris, Chicago e Berlim. Segundo o autor, "o adjetivo *mainstream* aparece no discurso sobre *EDM* (geralmente ligado a 'comercial') [e] aponta para um campo cultural que é amplamente

[17] O termo geralmente utilizado para designar uma unidade musical no contexto da música de pista é *track*. Costuma ser utilizado em inglês mesmo no Brasil. No entanto, opto por traduzí-lo por entender que "faixa" é de fácil compreensão. O termo é mais adotado do que "canção" ou "música", comuns quando se refere a outros gêneros de música popular, que apresentam uma estrutura e uso de vocais raramente encontrados neste gênero, como lembra Luís-Manuel Garcia (2005).

popular, ubíquo, ou ainda associado aos gostos do público geral" (GARCIA, 2011, p. 19, tradução minha). Ferreira, que analisou a música eletrônica de pista no Brasil, afirma de maneira semelhante que a distinção é utilizada para separar "gêneros, músicas, artistas, gravadoras, revistas, jornalistas, eventos etc. considerados 'autênticos' daqueles considerados superficiais, passageiros e exteriores à 'verdadeira cena'" (FERREIRA, 2006, p. 73).

A seminal pesquisa sobre as *club cultures* britânicas dos Anos 90 de Sarah Thornton (1995), também mostra como estas categorias são frequentemente mobilizadas pelos interlocutores. A autora parte das formulações acerca de Pierre Bourdieu (1985) acerca dos diferentes tipos de capital e formula o conceito de capital subcultural, relacionado ao gosto musical e ao estilo. O capital subcultural seria o principal mecanismo da distinção, no sentido consagrado por Bourdieu (2007 [1979]), a operar na dinâmica das *club cultures.*

Pesquisador e *clubber*

O termo *clubber* surgiu nos EUA e na Europa no início da década de 1990, tendo chegado ao Brasil poucos anos depois. Por aqui, foi popularizado pela coluna "Noite Ilustrada", escrita pela jornalista Erika Palomino no diário Folha de São Paulo ao longo da década. Na coluna, Palomino comentava a efervescente cena de clubes de música eletrônica da época, que veremos no próximo capítulo. Utilizo *clubber* sempre no feminino porque é como mais aparece no campo de São Paulo – replicando certo jargão LGBT que feminiza substantivos e adjetivos.[18] É interessante que o termo *clubber* tenha sido fortemente retomado nos últimos anos na cena paulistana, já que tal cena se realiza quase totalmente em espaços alternativos aos clubes, devido à *mainstreamização* e ao controle regulatório imposto sobre os clubes "oficiais".

Minha "carreira" de *clubber* antecede à de pesquisador, remontando à adolescência. Quando do início da pesquisa, em 2013, andava um pouco afastado da cena de festas de música eletrônica, e assim permaneci até o período vivido em Berlim. Tendo dividido meu campo entre as festas *pop* e as festas *de rua*, tive pouco contato com as festas *independentes* realizadas em espaços fechados, que já vinham crescendo desde 2009. Já na capital alemã, em pouco tempo passei a ser reconhecido na cena como uma *clubber* frequente, processo estimulado pelo contato que desenvolvi com produtores de festa da cidade durante os nove meses que morei na cidade, e retomado nos dois meses de 2016 em que realizei novo trabalho de campo lá. Este contato foi

[18] O idioma mais utilizado na cena de Berlim é o inglês, no qual os artigos não têm gênero. Assim, o termo *clubber* não demanda generificação quando utilizado lá.

especialmente intenso com os brasileiros que produzem festas na cidade, como Mauro Feola, Raquel Fedato, e Geovani Bortoli. A relação se aprofundou com as visitas dos dois primeiros a São Paulo nos últimos anos, em que pude atuar como intermediário entre eles e produtores e artistas locais. Além deles, dezenas de *clubbers* da cidade estiveram em São Paulo nos últimos anos; pude acompanhar boa parte deles em festas aqui e apresentar a cena local àqueles que ainda não a conheciam.

Após o período passado em Berlim, minha relação com a cena de São Paulo se intensificou, coincidindo com um aumento das festas fechadas na cidade. Este contato também se beneficiou de minha relação com produtores de festas, entre os quais destaco os entrevistados Joana Franco e Thiago Roberto Alberto. Portanto, minha relação com o campo foi se tornando mais de "participação observante" do que a clássica observação participante, visto que me considero e sou visto pelos interlocutores como um integrante da cena.

A inserção na cena se incrementou ainda mais a partir de agosto de 2016, quando formei com meu amigo Yuri a dupla de DJs GeY - composição com nossas iniciais e trocadilho com a palavra "gay". Desde então, nos apresentamos em onze festas. Dentre elas, estão *Boilerketa*, *Dando, Estranha*, *PopPornParty* e *Tenda*, que compõem o campo paulistano da pesquisa. Em julho de 2017, lançamos nossa própria festa, a *Pista*. Assim, ao fim desta pesquisa, eu ocupava não apenas as posições de pesquisador e *clubber*, mas também as de DJ e produtor de festa, aprofundando meu envolvimento com a cena. Além disso, como veremos a seguir, meu namorado, o também antropólogo Marcio Zamboni, desenvolveu uma relação profunda com a cena, atuando como artista visual em algumas festas e passando a produzir faixas de música eletrônica, que dialogam com a cena e são tocadas em alguns dos eventos. Marcio também participa da *Pista* como membro do coletivo com o qual organizo a festa.

Assim, meu status de *clubber* resultou em uma participação mais intensa e menos puramente observativa. Este intenso grau de participação tem, é claro, implicações teóricas, políticas e metodológicas para a pesquisa. Eu e Marcio estivemos bastante envolvidos em vários dos episódios aqui narrados, e tomamos parte em muitas das controvérsias, como veremos a seguir. Para evitar que minha porção *clubber* ofuscasse a porção pesquisador, busquei privilegiar no texto as representações dos interlocutores a que entrevistei, bem como diversas posições públicas apresentadas nos fóruns de discussão *online*, como as páginas das festas no Facebook, sites especializados sobre as cenas e vida noturna em geral, bem como eventuais notícias em veículos da mídia mais ampla. Pretendo assim que os debates que caracterizam a cena falem por si, sem com isso disfarçar minha presença interessada na mesma.

Todas as *clubbers* com quem estabeleci maior contato sabem que conduzi pesquisa sobre a cena; suas falas aqui transcritas foram enunciadas em contexto de entrevista livre e consentida ou publicadas em veículos de mídia e sites de internet. As entrevistas desta pesquisa foram realizadas fora das festas, em espaços como cafés, minha casa ou a casa do interlocutor em questão. A princípio, os interlocutores foram arregimentados pelo método da bola de neve, ou seja, um interlocutor indicava outros que lhe parecessem adequados aos interesses da pesquisa. Com minha crescente participação na cena, pude conhecer cada vez mais *clubbers*, incluindo DJs, artistas e produtores de festas. A presença de figuras centrais na cena entre os entrevistados atesta este tipo de envolvimento, como pode ser visto nas Tabelas IV e V em anexo ao fim da tese. Os nomes verdadeiros dos interlocutores, que são pessoas públicas nas cenas (produtores e DJs), foram mantidos com a permissão destes. Outros interlocutores aparecem com nomes fictícios, que virão acompanhados de asterisco.

As entrevistas foram conduzidas sob o modelo semiestruturado, em que alguns tópicos centrais eram por mim introduzidos e desenvolvidos mais ou menos livremente pelos interlocutores. O principal deles diz respeito a como e quando os entrevistados se envolveram com a noite e com as respectivas cenas. Busquei também compreender os significados atribuídos por eles a seu próprio engajamento no universo das festas.

Além das entrevistas, o conteúdo de campo presente no texto a seguir é composto por participação e observação nos eventos e pelo acompanhamento dos fóruns de discussão *online.* Complementam esta tese uma ampla pesquisa bibliográfica na área dos marcadores sociais da diferença, assim como uma investigação intensa nos campos da Antropologia Urbana, dos estudos subculturais e dos estudos sobre música popular.

Alguns marcos conceituais e teóricos

A pesquisa que será apresentada nesta tese dialoga com o quadro teórico dos estudos sobre subculturas/culturas jovens e cenas sob os quais diversos autores das Ciências Humanas vêm tratando de pensar contextos que relacionam juventude, estilos de vida e práticas culturais – especialmente as ligadas à música. Busquei produzir um diálogo entre este marco teórico, que discutirei no próximo capítulo, e a perspectiva interseccional que orienta a perspectiva dos marcadores sociais da diferença a partir da qual são produzidas as pesquisas do Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS), núcleo do PPGAS ao qual sou afiliado.

Interseccionalidade e marcadores sociais da diferença

Especialmente a partir da década de 1980, feministas negras estadunidenses, como Kimberlé Crenshaw (1989; 1994) e bell hooks (1981) estimulam um debate acerca de certa lacuna na teoria feminista corrente, que tendia a produzir uma categoria universal de mulher sem levar em conta diferenças relativas a classe e raça, resultando em um feminismo excludente. Este novo impulso crítico é denominado por Crenshaw (1994) de *interseccionalidade*. Esta abordagem propõe que os processos de etnicidade, raça, gênero, classe, entre outros, precisam ser considerados em relação para apreender as complexidades da dinâmica social, segundo Floya Anthias (2013). A trajetória desta nova perspectiva teórica foi delineada por Laura Moutinho (2014), que buscou investigar três eixos no quais os marcadores sociais vêm sendo mobilizados em reflexões acadêmicas e políticas nas últimas décadas. São eles: a produção de noções de Estado; a construção de novos sujeitos de direito no campo dos Direitos Humanos; e a discussão sobre identidades subjetivas, agência, cuidado de si e redes de sociabilidade. Minha pesquisa poderia ser pensada como um exemplo do terceiro eixo de uso da perspectiva dos marcadores.

A interseccionalidade proporciona então um olhar mais abrangente e reflexivo a tais processos, atento às múltiplas dimensões da constituição dos sujeitos. Nas ciências sociais brasileiras, tal referencial ganha força no trabalho de autoras como Adriana Piscitelli, para quem a interpretação teórica dos objetos a partir de categorias de articulação oferece

> ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às interações entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos (PISCITELLI, 2008, p. 266).

No Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP), a adoção da perspectiva interseccional desencadeou a criação do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença, o NUMAS, que integro. Além de Moutinho, o núcleo conta também com a participação de Lilia Schwarcz, que reforça o aspecto relacional da produção dos marcadores sociais da diferença.[19] A percepção deste aspecto é fundamental para que as interpretações apreendam a complexidade das representações culturais:

[19] Compõem também o Núcleo os pesquisadores e professores Heloísa Buarque de Almeida e Júlio Assis Simões, que orienta esta tese. Além dos orientandos dos quatro professores, pós-graduandos de outros programas e de outras universidades também participam das atividades do Núcleo.

> entende-se raça, gênero, sexo, geração, região e classe como categorias classificatórias compreendidas como construções situadas – locais, históricas e culturais -, que tanto fazem parte das representações sociais como exercem influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente efetivas. Esses "marcadores" são, por sua vez, regulados por convenções e normas e podem ser considerados categorias que, apesar de sua singularidade contextual, não adquirem seu sentido e eficácia isoladamente. É a íntima conexão – as relações que diferentes marcadores estabelecem entre si – que lhes confere sentido. Melhor dizendo, embora não sejam redutíveis umas às outras, essas categorias refletem, assim como produzem, cotidianamente, modelos, costumes, ideologias, mitos e representações e mostram-se sempre "em relação". Na verdade, a própria efetividade de sua percepção se dá a partir do confronto, do contraste, da tensão ou do entrelaçamento de diferentes marcadores de diferença (SCHWARCZ, 2015, p. 8).

As cenas de festas *underground* são espaços onde se deslocam e reproduzem normas e expectativas relativas aos marcadores sociais da diferença, produzindo arranjos variados, cujos significados estão em disputa e tensão constantes. Assim, a perspectiva interseccional se mostrou uma ferramenta valiosa para a compreensão das dinâmicas que se desenrolam no campo.

Festa

Na Antropologia, são muitas as teorias que se propõem a pensar a *festa* como um evento prenhe de significados em qualquer formação cultural. Um dos pilares do pensamento antropológico sobre festas é Emile Durkheim e sua obra "As formas elementares da vida religiosa". Nela, o autor afirma que toda festa apresenta traços de cerimônia religiosa, pois "sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, pôr em movimento as massas, e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso" (DURKHEIM, 2003 [1912], p. 417).

Este elemento de frenesi, de delírio, é constitutivo dos eventos desta pesquisa. Basta lembrarmos que as *raves* - festas em que as cenas pesquisadas apresentam forte inspiração - devem seu nome a essa ideia: *rave* é a palavra em língua inglesa para delírio. Durkheim elenca ainda certas manifestações que se encontram tanto na religião quanto nas festas em geral: "gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital, etc." (ibid., p. 418). Remetendo a esta descrição, a combinação de música, dança e drogas é central nas cenas desta pesquisa, como veremos a seguir.

Para esta tese, escolhi a festa como a unidade de análise, ainda que a cena seja composta também de momentos extrafesta, como os debates que ocorrem na arena pública da internet,

entre outros espaços de debate e encontro físico antes e depois dos eventos em si. Outros trabalhos sobre *club culture* focaram mais nos espaços físicos que abrigam as festas, como os clubes. No entanto, o caráter *independente* (e muitas vezes itinerante) das festas que veremos a seguir sugere que a ênfase nos espaços não é o melhor caminho: das mais de 30 festas citadas na tese, apenas uma é produzida pelo clube que a sedia.

Rita Amaral (1998) revisou as teorias sobre festa na Antropologia e buscou apontar alguns padrões que se repetem nestes estudos. Para a autora, as interpretações oscilam entre pensar as festas como momentos de negação e destruição dos valores socialmente consagrados e como momentos de reafirmação e reforço destes valores. No entanto, estas perspectivas sobre festa tendem a ser aplicadas sobre fenômenos que abarcam todo um conjunto social. Exemplos disto seriam os membros de uma determinada tribo ou, no caso de festas populares contemporâneas como o Carnaval, grandes massas.

Entretanto, como veremos a seguir, as cenas se caracterizam justamente por uma relação tensa entre fechamento e ampliação: parece ser condição fundamental para sua manutenção justamente o controle de suas dimensões para que o caráter *underground*, altamente valorizado, se sustente. No caso de Berlim, isto se materializa em soluções polêmicas, como a excludente prática de seleção de quem entra nas festas, a chamada *door policy.*

Por um lado, podemos pensar nas festas *clubber* como momentos de relativa contestação dos valores convencionais, visto que se caracterizam pela produção de espaços em que se busca afirmar uma postura de radicalização do prazer através de uma relação com o tempo que propõe um rompimento com a lógica produtivista da sociedade mais ampla. No entanto, quando o engajamento nas cenas é intenso, como é o caso da maioria dos meus interlocutores, as festas produzem resultados que ultrapassam o intervalo dos eventos em si. Nos próximos capítulos, pretendo mostrar como a multiplicação do hedonismo produz um novo regime do tempo, e novas políticas do corpo e do prazer. Uso o termo políticas para enfatizar a dimensão de ação, a ambivalência entre possibilidades e constrangimentos, e o constante debate coletivo e público na cena acerca da expressão das diversas formas de se relacionar com o corpo a partir da música, da dança, das práticas erótico-afetivas, estimuladas por ambientes permissivos e pelo uso de drogas e os consequentes efeitos de liberação dos prazeres.

Phil Jackson (2004), que pesquisou clubes ingleses, afirma que o *clubbing* produz "experimentos sensuais na arte de ser humano [*sensual experiments on the art of being human*]", uma "forma de conhecimento" que as *clubbers* levam para sua vida cotidiana em maior ou menor grau. Este impacto também foi apontado por muitos dos interlocutores desta pesquisa, cujas relações com a cena excedem a ideia do "momento de exceção" através da qual por vezes

se pensam as festas e o fim de semana. Assim, gostaria de estabelecer que *festa* aqui não é pensada tanto como momento liminar, mas como uma espécie de momento reflexivo[20] em que se produzem novas formas de relação consigo, com os próprios corpos e prazeres e com as outras pessoas, que muitas *clubbers* procuram seguir, nem que seja apenas ao estender o tempo das próprias festas.

Neste processo, estão em jogo novas formas de experimentar gênero, sexualidade e, especialmente no caso de São Paulo, esforços no sentido de amenizar desigualdades de raça, de identidade de gênero e de classe. Entretanto, conflitos estão sempre a eclodir, como em qualquer contexto social. Podemos pensar os conflitos a partir de três eixos. O primeiro deles diz respeito à relação tensa entre as cenas que se pretendem *underground* e atores do mundo exterior, do *mainstream*, cuja intervenção é frequentemente vista como perigosa, como uma ameaça à autodeterminação e ao caráter libertário das festas. O segundo eixo diz respeito a disputas internas em que se evidenciam a persistência e a reprodução de hierarquias sociais, notadamente as que dizem respeito às desigualdades em termos de marcadores sociais da diferença. Por fim, há um terceiro eixo, em que os limites entre o dentro e fora da cena estão em questão nos próprios conflitos.

Um exemplo do primeiro é a relação com o poder público, especialmente no caso de São Paulo, representado pela Prefeitura e pela Polícia Militar. Há ainda o espectro avassalador da grande mídia e seu potencial exotificador; tanto em Berlim quanto em São Paulo, a exposição da cena é vista com cautela. No caso da capital alemã, em que não está em jogo a tomada dos *espaços públicos*, mas antes se busca a manutenção dos espaços protegidos, isto é ainda mais forte, como atesta a recorrente proibição de fotos e vídeos das festas. O segundo eixo aparece, por exemplo, no debate sobre a necessidade de se combater o protagonismo cisgênero, masculino, heterossexual e branco, que se faz sempre presente. Por fim, o terceiro eixo que tensiona os limites do *underground* nos universos pesquisados está ligado ao crescimento e "profissionalização" dos eventos, que também carrega o perigo de *mainstreamização*, colocando certas festas e clubes na margem da cena, a depender do critério e de quem julga.

[20] Ainda que o aspecto sensorial da festa seja central, para muitas *clubbers* a experiência produz questionamentos sobre suas vidas mais amplas, daí a ideia de que se trate também de um momento reflexivo. Abordarei este processo nos capítulos a seguir.

Estrutura da tese

Esta tese é composta por cinco capítulos e uma conclusão, além desta introdução. O Capítulo I está dividido em duas grandes seções. Na primeira, trato de refletir sobre como contextos que articulam lazer, música e estilo foram pensados pelas Ciências Humanas, partindo dos primeiros estudos sobre cidades, passando pela escola subcultural, e chegando ao conceito de *cenas*, que utilizarei nesta pesquisa. A segunda seção apresenta as transformações nos universos de lazer vinculados à pista de dança: nela, apontarei as novidades advindas do surgimento da *disco music*, da *house* e do *techno*, cujos impactos informam as cenas da atual pesquisa, além de retraçar a história das cenas de São Paulo e Berlim, especialmente nas décadas de 1980 em diante.

No Capítulo II, apresento a cena das festas *de rua* de São Paulo. O capítulo está articulado a partir de quatro eixos que sintetizam as disputas acerca da noção de *espaço público*, do uso da cidade e dos corpos – debates que inserem as festas em uma dinâmica de contestação social e militância articulada acerca destes temas. São eles os eventos SP na Rua e Virada Cultural, e os movimento independentes Revolta da Lâmpada e a ocupação do Buraco da Minhoca. Além disso, compõe o capítulo uma breve descrição das principais festas pesquisadas, particularmente nos anos de 2013 e 2014, auge de tais festas na cidade.

O capítulo seguinte se inicia com a narração de um típico fim de semana na cena de festas *queer* de Berlim, na qual são introduzidos os principais aspectos do objeto. A seguir, são apresentadas as festas selecionadas no recorte. Discuto também o aspecto translocal da cena, e a intensa circulação que a caracteriza, sendo São Paulo um polo que se conecta com a cena berlinense. Um tema central debatido a seguir é a grande visibilidade da cena e os efeitos ambíguos da forte afluência de *tehcnoturistas*, e do mecanismo da *door policy*, prática de selecionar quem entra ou não nas festas, através do qual se busca manter o caráter *underground* da cena.

Retornamos a São Paulo no Capítulo IV, em que apresento a cena de festas *independentes*, modo como chamei os eventos que ocupam espaços alternativos da cidade, como galpões, fábricas desativadas, clubes de sexo e *inferninhos*, pesquisados entre 2015 e 2017. A proliferação destas festas é fruto do crescimento da cena apresentada no Capítulo II. Após uma breve descrição dos eventos, passo a discutir as controvérsias que surgem na cena com este

crescimento e com a aproximação entre as festas *gays* e as festas de música eletrônica *underground* ou festas *clubber.* Neste processo, estão em jogo questões acerca de marcadores sociais da diferença como gênero, raça e sexualidade. Concluo o capítulo com um panorama do ano de 2017, em que a entrada de uma gestão mais à direita na Prefeitura de São Paulo lançou novos desafios, ao mesmo tempo em que provocou uma reunificação e repolitização da cena.

O Capítulo V está voltado para corpos, prazeres e afetos. A partir de situações de campo e das entrevistas, discuto como os participantes representam os deslocamentos produzidos em meio às atmosferas de experimentação das cenas. Se os capítulos anteriores estavam na escala mais da cidade, das cenas e das festas, este capítulo está voltado para os sujeitos e suas trajetórias. As políticas do corpo de do prazer se expressam a partir de novas possibilidades de relação entre homens gays e homens heterossexuais, na relação das mulheres com seus próprios corpos, e na participação da cena na elaboração de projetos alternativos de vida. Por fim, reflito sobre a pertinência do conceito de *prazer-processo* e sobre os riscos que os prazeres da cena podem oferecer.

Na conclusão, retomo brevemente os aspectos gerais das cenas, tratando de conectá-las com as cidades em que se desenrolam e suas respectivas histórias a partir da noção de *momento construtivista*, de Barret Watten (2003). O autor lança mão do conceito para nomear a relação entre a emergência de forças criativas e a experiência de ruptura no tecido social de uma cidade, tendo como um dos exemplos justamente a Detroit pós-industrial, cenário do surgimento do *techno*, como veremos a seguir. No fechamento da tese, mobilizo esta ideia para pensar as cenas de Berlim e São Paulo.

CAPÍTULO I - SUBCULTURAS, CENAS E *CLUB CULTURES*: NOTAS TEÓRICAS E HISTÓRICAS

> Subculturas são grupos de pessoas que são de alguma maneira representadas como não-normativas e/ou marginais a partir de seus interesses e práticas particulares, a partir do que elas são, o que elas fazem e onde o fazem. Elas podem representar *a si mesmas* desta maneira, já que as subculturas estão geralmente cientes de suas diferenças, lamentando-as, saboreando-as, explorando-as, e assim por diante. Mas elas também serão representadas assim por outras pessoas, que em resposta podem trazer todo um aparato de classificações e regulações sociais para lhes atribuir. Ainda que o termo "subcultura" não tenha obtido sua aplicação social e sociológica como um meio de classificar grupos de pessoas até cerca do começo da década de 1940, é claro que subculturas de um jeito ou de outro têm estado conosco por um tempo considerável (GELDER, 2005, p. 1, tradução minha, ênfase no original).

Com esta definição e breve contextualização da ideia de subcultura, o editor Ken Gelder abre a extensa segunda edição de "The subcultures reader", compilação que busca traçar os caminhos que este campo de estudos percorreu nas Ciências Humanas ao longo do Século XX e princípios do Século XXI, especialmente na Europa e nos Estados Unidos. O uso crescente do termo como categoria analítica a partir do pós-guerra europeu coincide com sua popularização como um jargão jornalístico, da crônica de costumes, e também como categoria êmica. Esta proliferação da ideia de subcultura vem acompanhada da nascente ideia da juventude como um problema social – e um tema sociológico – particularmente nas grandes cidades ocidentais. Neste contexto, surge ainda o campo de estudo das culturas jovens ou juvenis.[21]

Muitos autores vêm apontando nas últimas décadas como é problemático se pensar em subculturas a partir da ideia de "grupos de pessoas". Na presente pesquisa, também reluto em usar o conceito de subcultura, justamente por desconfiar da aplicabilidade da ideia de "grupo". No meu campo, só poderia se pensar em grupo ao apontar um grupo de festas. Ainda assim, como veremos nos capítulos a seguir, esse conjunto de festas não se define tanto por qualquer associação incontestável entre os diferentes eventos. A seleção das festas diz mais respeito a minhas escolhas metodológicas e de campo e com minha trajetória ao longo dos quatro anos de pesquisa.

Sem dúvida, há grupos de pessoas entre meus interlocutores, mas estes grupos são muitos e suas fronteiras são porosas - não é o objetivo deste trabalho defini-las. Como já antecipei

[21] Em inglês, o termo é *youth cultures*. Em português, aparecem os usos "culturas jovens" e "culturas juvenis". Opto por privilegiar "culturas jovens", mas ressalto que o uso das duas traduções indica a própria polissemia do conceito.

na introdução, prefiro então trabalhar com a ideia de *cenas* e não buscar certa homologia que parecia subjazer os trabalhos clássicos sobre subculturas. Estes trabalhos adotavam uma análise homológica, através da qual procuravam identificar correspondências culturais entre diferentes níveis de uma subcultura - tais como estilo, música, preocupações, atividades.

Como preâmbulo para um mergulho mais aprofundado no que constitui o campo desta pesquisa, nas próximas páginas pretendo apresentar de forma mais ou menos breve como se pensou e se pensa teoricamente sobre reuniões de pessoas em contextos de lazer, consumo e/ou sociabilidade. São contextos cujo eixo central não estaria ligado às grandes instituições da vida urbana, como a família, o trabalho, a religião, associações nominalmente políticas, entre outras.

Especialmente na Antropologia brasileira recente, muitos autores têm chamado este tipo de interação de "contextos de sociabilidade" ou, pensando em termos espaciais, "espaços de sociabilidade". O uso da noção de sociabilidade deriva da definição do termo oferecida por Georg Simmel, em que sociabilidade designaria a forma lúdica de interação social. Entretanto, os usos do termo são variados e seus limites vêm sendo debatidos. Se, para este autor clássico, "[...] a sociabilidade, em suas configurações puras, não tem qualquer finalidade objetiva" (SIMMEL, 2006, p.66), ou seja, tratar-se-ia então do encontro apenas pelo prazer de estar juntos, talvez fosse preferível falar em aspectos de sociabilidade e na predominância deste espírito descolado de fins objetivos em determinados contextos.

Relacionado a isso, o entendimento acerca do que seria um espaço de sociabilidade também varia muito de acordo com cada autor. Em recente revisão bibliográfica dos trabalhos sobre sociabilidade no campo dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil, Facchini, França e Braz citam "espaços de sociabilidade não relacionados ao lazer, como o espaço doméstico, de práticas religiosas, de iniciativas ativistas ou escolar" (FACCHINI; FRANÇA; BRAZ, 2014, p.104). Por vezes, porém, o termo "espaços de sociabilidade" aparece designando apenas espaços onde a sociabilidade é tida como o aspecto mais central, o que excluiria as esferas de instituições como família, trabalho, política, entre outras. Este uso limitaria o escopo do termo a reuniões de pessoas como as que pretendo percorrer neste capítulo: em bares, em clubes, na rua. De qualquer maneira, como lembram os autores em sua revisão, o uso do termo sociabilidade é controverso porque, se acionado de maneira generalizante e irrefletida, termina por ignorar que, mesmo em contextos os mais lúdicos, há espaço para conflitos e desigualdades.

Além de uma revisão bibliográfica do quadro teórico a que me refiro, ora me aproximando, ora me afastando, apresentarei também neste capítulo os caminhos das cenas que pesquisei. Para tanto, abordarei alguns dos elementos que, a nível local e transnacional, fundam o que na década de 1990 passa a ser chamado de *club culture* - ideia-chave para a compreensão

das cenas da São Paulo e da Berlim contemporânea. Passemos então a um breve apanhado de algumas perspectivas teóricas acerca do lazer e da sociabilidade relacionados à juventude e à música.

Da marginalidade ao estilo de vida: notas teóricas

Primeiras ideias: vagabundos, mendigos, delinquentes, boêmios

Ken Gelder (2005) localiza no estudo dos diversos tipos de "vagabundo" da Inglaterra a partir do Século XVI, durante o período elisabetano, as primeiras ideias do que depois se chamará de estudos subculturais. No entanto, tais estudos ganham força apenas a partir do Século XIX. Vêm daí a visão das subculturas como essencialmente improdutivas, visão que ecoa na perspectiva marxista sobre o lumpemproletariado e sua posição subproletária e, portanto, desprovida de consciência de classe e potencial revolucionário. Segundo o autor, esta perspectiva orienta até hoje certa visão sobre as subculturas:

> Separadas da mais ampla e mais estável categoria de classe (operária) e tangencial a imperativos laborais, as subculturas podem não raro ser vistas negativamente: sendo ociosas, egoístas e autocentradas, suas atividades e interesses geralmente se realizam em momentos de lazer mais do que no trabalho (GELDER, 2005, p. 4, tradução minha).

Assim, movimentos subculturais não apenas são execrados pelo moralismo conservador de direita, mas também são vistos com desconfiança por certa parcela do espectro político de esquerda que demoniza o hedonismo das experiências centradas no prazer.

Este foco no lazer é o que une os estudos sobre submundos, marginais, desviantes ou, ainda, no termo canonizado por Howard Becker (2009 [1963]), *outsiders*, aos estudos sobre música e dança em contextos de sociabilidade, de que tratarei neste capítulo.

Trabalhos como os de Timothy Gilfoyle (2004) e Henry Mayhew (1968) se debruçaram sobre o interesse nas populações marginais "de rua" da segunda metade do século XIX, nas cidades de Londres e Nova Iorque, respectivamente. Este recorte, informado pelo crescimento das grandes cidades do chamado mundo ocidental e as novas configurações sociais que a urbanização trazia, acompanhou a virada para o século XX. O debate sobre o que era e o que não era apropriado às ruas das cidades modernas era central para a noção de planejamento urbano, que ganhava força nesse período.

Este era também o pano de fundo dos trabalhos do Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago, cujos autores foram reunidos posteriormente sob a alcunha de Escola de Chicago. Criado em 1892 junto com a Universidade, o Departamento se voltava às questões da própria cidade, segunda maior do país à época e destino de muitos imigrantes, em sua maioria europeus. Trabalhos de campo empíricos, que remetiam à tradição da Antropologia, tratavam de dar conta de tipos sociais "não-assimilados" e marginais como os imigrantes recentes, membros de gangues e delinquentes.

É nesse contexto que surge o seminal capítulo de Robert Ezra Park "A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano" (1967 [1916]), em que o autor lança o conceito de região moral, mobilizado e retrabalhado por vários autores extensamente ao longo do século XX. Para ele, a cidade grande permitiria a "pessoas excepcionais" a oportunidade de desenvolver suas disposições: "poucas vezes a comunidade pequena tolera a excentricidade. A cidade, pelo contrário, a recompensa" (PARK, 1967 [1916], p.66). Este processo se daria a partir da formação das regiões morais onde tais pessoas poderiam encontrar pares e onde prevalece "um código moral divergente" (ibid. p.69).

O conceito de região moral é fundamental para os vindouros estudos de subcultura e para a Antropologia Urbana e os estudos de sexualidade brasileiros, como veremos mais tarde. A ideia é apresentada por Park nos seguintes termos:

> É inevitável que indivíduos que buscam as mesmas formas de diversão, quer sejam proporcionadas por corridas de cavalo ou pela ópera, devam de tempos em tempos se encontrar nos mesmos lugares. O resultado disso é que, dentro da organização que a vida citadina assume espontaneamente, a população tende a se segregar não apenas de acordo com seus interesses, mas de acordo com seus gostos e seus temperamentos. A distribuição da população resultante tende a ser bastante diferente daquela ocasionada por interesses ocupacionais ou por condições econômicas. Cada vizinhança, sob as influências que tendem a distribuir e a segregar as populações citadinas, pode assumir o caráter de uma "região moral". Assim são, por exemplo, as zonas de vício encontradas na maioria das cidades. Uma região moral não é necessariamente um lugar de domicílio. Pode ser apenas um ponto de encontro, um local de reunião (ibid., p.67).

Algumas das ideias que orientarão pesquisas sobre desvio, subculturas e sociabilidade já estão colocadas nesta pioneira formulação. O autor fala em "diversão" (no original, *excitement*) e em "zonas de vício", na distribuição das populações de acordo com gostos, distanciando-se das clássicas divisões ocupacionais e/ou de classe (condições econômicas). Elementos semelhantes são elencados por Ken Gelder (2007) ao definir alguns eixos-chave a partir dos quais as subculturas têm sido entendidas, em que podemos perceber ecos da noção de região

moral de Park. O autor aponta a relação, geralmente negativa, que as subculturas têm com o trabalho – seriam "ociosas", "parasitárias", hedonistas; a relação ambivalente ou negativa com classe; sua associação com o território (a "rua", o clube) mais do que com a propriedade; seu movimento da casa para formas de pertencimento não-domésticas; e seus laços com o excesso e o exagero (em oposição à contenção e à moderação).

Subcultura: primeiros usos

Uma das primeiras reflexões sobre o termo subcultura nas Ciências Sociais é o texto do título autoexplicativo "The concept of the sub-culture and its application" [O conceito da subcultura e sua aplicação], de Milton Gordon (2005 [1947]). Aqui, a ideia de subcultura aparece de maneira circunscrita e totalizante, como um segmento de uma cultura nacional, o que demonstra ainda certa naturalização da própria construção da ideia de cultura nacional. Segundo o autor, subcultura se refere a

> uma subdivisão de uma cultura nacional, composta da combinação de situações sociais constitutivas como status de classe, origem étnica, residência regional e rural ou urbana, e afiliação religiosa, mas *formando em sua combinação uma unidade funcional que exerce um impacto integrado no indivíduo participante.* (GORDON, 2005 [1947], p. 46, tradução minha, ênfase no original)

Entretanto, o autor apresenta alguns pressupostos que são centrais na perspectiva interseccional e dos marcadores sociais da diferença que orienta esta pesquisa. Por um lado, ao contrário dos usos de subcultura posteriores, que a veem como uma produção coletiva que se constrói em contraponto não apenas à cultura dominante, mas também à cultura paterna, familiar, Gordon pensa subcultura como a combinação de fatores sociais que remontam à origem dos sujeitos. Por outro lado, sua definição dá conta justamente de como estas combinações são variadas ou únicas: "cada um dos elementos foi de alguma forma transformado em virtude de sua combinação com os outros. […] Um corolário desta posição é que os mesmos fatores em subculturas diferentes não são intercambiáveis" (ibid. p. 47). O autor usa o exemplo de um judeu de classe média: afirma ele que a diferença deste para um gentio de classe média não vem apenas da adição do fato de ser judeu. A relação entre ser judeu e ser de classe média implica em especificidades, e esta observação é válida para quaisquer outros marcadores.

Pouco tempo depois, Albert K. Cohen lançou "A general theory of subcultures" [Uma teoria geral das subculturas] (2005 [1955]). A concepção algo funcionalista que já se insinuava

no texto de Gordon e que vai permear os trabalhos da escola subcultural britânica de Birmingham, que veremos a seguir, aqui toma forma explícita. O autor se fundamenta na ideia de que agir é solucionar problemas. Toda ação humana se desenrola a partir de duas fontes - o "quadro de referência" e a "situação".

Cohen estava preocupado em pensar a atividade criminosa como uma prática social e lançava mão do conceito de subcultura para se afastar das abordagens psiquiátricas que individualizavam e patologizavam a delinquência, como também faria mais tarde Becker (2009 [1963]). Assim, a delinquência era vista como uma "solução subcultural" encontrada na interação com outros sujeitos com problemas de desajustamento semelhantes. Esta maneira de ver a questão implicava em um distanciamento de outros autores que, baseados na noção de anomia de Emile Durkheim, entendiam que o afastamento das normas sociais vigentes significava que os indivíduos se tornariam alienados – era o caso de Robert Merton (1938). Para Cohen, este afastamento não colocava estes indivíduos em uma situação "sem normas"; estes buscavam grupos sociais com novas normas, cuja lógica lhes fizesse mais sentido. Mais do que resultado de alienação, tratava-se de um resultado social; reajustamento, mais do que desajustamento.

Outsiders: Becker, drogas e "auto-segregação"

O clássico trabalho de Howard Becker "Outsiders: estudos de sociologia do desvio" (2009 [1963]) representa um importante deslocamento em relação a como o tema do desvio vinha sendo abordado pela Escola de Chicago. Os grupos desviantes, objeto de tais pesquisas, geralmente apresentavam essa condição a partir da não-assimilação, advinda de sua posição de classe subalterna; o isolamento dos membros destes grupos lhes era imposto por outrem. Os músicos de jazz (músicos brancos, é importante lembrar) que compunham o campo de Becker, ao contrário, experimentavam sua diferença a partir de uma escolha. Eles praticavam o que o autor chama de "autossegregação". Sua rejeição aos gostos musicais convencionais e às pressões para se tornarem músicos "comerciais" os colocava numa posição que poderíamos chamar de *underground*, de maneira semelhante à rejeição que o *mainstream* desperta nos atores da cena pesquisada nesta tese. A adesão aos valores convencionais caracteriza para estes atores a *squareness*, em contraponto a uma postura mais avançada, chamada de *hipness*. Assim, traçava-se a divisão entre os sujeitos *square* e os *hips*.[22]

[22] Esta divisão *squares/hips*, nascida no contexto do jazz, exerceu subsequentemente tremenda influência na produção das diferenças acerca de gosto e estilo. De *hips*, decorre o termo *hipster*, que retornou com força como uma categoria subcultural contemporânea e de que falarei mais adiante. Na edição brasileira de "*Outsiders*", optou-se

Realizada na cidade de Chicago em fins da década de 1940, a pesquisa de Becker foi pioneira em tematizar o uso de drogas – no caso, a maconha – a partir de uma perspectiva sociológica, em contraponto às abordagens criminológicas e/ou patologizantes correntes. Becker estabelece um paralelo entre o uso da maconha e a subcultura dos músicos de casa noturna, pensando-as como *carreiras* desviantes inter-relacionadas. Voltarei a esta referência mais adiante, quando abordar a questão das drogas em meu campo.

CCCS e Estudos Culturais

Em 1964, é criado na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, o CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies* [Centro de Estudos Culturais Contemporâneos]), referência no campo dos Estudos Culturais e no uso dos conceitos de subcultura e de culturas jovens. Seus membros participaram de certo movimento de autores de esquerda que passaram a pensar mídia, cultura popular, literatura, e "cotidiano" em análises que liam estes fenômenos a partir do conceito marxista de ideologia, já que a cultura era tida como uma questão de luta de classes. Tais autores estavam focados nostalgicamente nos interesses culturais "orgânicos" da classe operária (GELDER, 2005).

Um proeminente texto desta escola é "Subcultural conflict and working-class community" [Conflito subcultural e comunidade de classe operária], de Phil Cohen (2005 [1972]). O autor analisa a juventude de classe operária do East End londrino e aponta três aspectos fundamentais: o conflito geracional com a "cultura parental" [*parent culture*],[23] sua crescente afiliação à "nova sociedade de consumo" trazida pela modernização e, em terceiro lugar e decorrente dos anteriores, a desintegração da comunidade e da classe. Essa perspectiva informa vários dos trabalhos dos autores da CCCS na década de 1970. Assim, as subculturas passam a ser vistas como um produto exclusivo de classes subalternas e uma posição transicional entre a família

---

por traduzir *square*, *squareness* e *hipness* por "quadrado", "quadradice" e "avanço", respectivamente. Para além da tradução literal, penso que o termo "careta", amplamente usado em muitos exemplos de oposição entre desvio/normalidade, é uma boa tradução para *square*. Em círculos de usuários de maconha no Brasil, é comum referir-se àqueles que não usam a erva ou outras drogas como careta, como mostram Edward MacRae e Júlio Simões (2000). Em menor escala, o termo aparece em certos meios gays como gíria para heterossexual. É digno de nota que, em inglês, uma das gírias para heterossexual seja *straight*, "reto" em tradução literal, a que remete a ideia do quadrado, formado por linhas retas, sem curvas, sem sinuosidade.

[23] O conceito de *parent culture,* utilizado pelos autores do CCCS, busca dar conta dos quadros de referência disponíveis para os jovens da época de maneira múltipla: pode dizer respeito tanto às culturas familiares, comunitárias, da classe operária, quanto a modelos dominantes - no sentido de que se produzem no seio da classe dominante e daí se espalham. Assim, gera também diferentes reações por parte das subculturas jovens analisadas sob esse prisma: como veremos a seguir, enquanto os *teds* ressignificavam certos símbolos associados à classe média e à elite (modelo aprofundado pelos *mods*), os *skinheads* se inspiravam em estética e valores associados à classe operária tradicional britânica.

de classe operária e a vida adulta em meio às transformações da sociedade mais ampla da época, especialmente o surgimento de novos mercados consumidores que miravam no jovem como uma categoria específica.

Os estudos subculturais passam então por certo deslocamento de foco do território (lembremos da região moral de Park) para o estilo. A preocupação era compreender o significado do estilo subcultural: como grupos de jovens traduziam sua posição no mundo a partir de escolhas de moda, gostos e práticas culturais. É exemplar desta nova perspectiva a coletânea editada por Stuart Hall e Tony Jefferson, "Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain" [Resistência através de rituais: subculturas jovens na Grã-Bretanha do pós-guerra] (1975), que, como o título indica, buscava associar os significados das práticas subculturais a formas de resistência.

Entre os objetos de estudo dos autores deste contexto estavam os *teds* ou *teddy boys* – muitas vezes apontados como "a primeira subcultura britânica". Na verdade, como apontam vários dos autores citados aqui, pioneira no contexto dos *teds* foi mesmo a cobertura da mídia – que se encontrava em franca expansão a partir da década de 1950, com o advento da televisão. Os *teds* eram rapazes jovens de classe baixa cujo estilo se caracterizava por um uso particular do chamado traje eduardiano. Em 1950, alfaiates tradicionais de Londres tentaram introduzir uma nova versão do tipo de traje utilizado pelos dândis da era eduardiana (1901-1910), caracterizado por um blazer de comprimento longo, lapela ampla, calças justas, sapatos de camurça e um colete elegante. O estilo era complementado por cabelos mais cheios que o convencional, com altos topetes (JEFFERSON, 1975). No entanto, o traje, concebido para a elite, terminou sendo adotado por jovens de classe operária em um movimento cíclico – quanto mais os *teds* o adotavam e adaptavam, menos os homens de elite se dispunham a usá-lo.

Oriundos das camadas mais baixas da classe operária, "quase-lumpem", os *teds* se viam alijados do processo de aburguesamento que alguns estratos de classe próxima a sua vinham experimentando. Tony Jefferson (1975) argumenta que a adoção do traje neo-eduardiano, que começou como uma tentativa de comprar status, foi se tornando a criação de um novo estilo a partir de modificações na proposta original.

Os *teds* passaram a ocupar o papel de "problema social", pois alguns deles formaram gangues e apresentavam hostilidades aos recentes migrantes dos anos 1950, especialmente do Caribe (Antilhas e Bahamas) e do Chipre, vistos como ameaça e responsáveis por sua precária posição de classe, fruto da austeridade britânica do pós-guerra. Além disso, eram associados de maneira estereotipada com o crime organizado e com a prostituição.

Apesar de protagonizarem ações racistas, os *teds* foram entusiastas da novidade do *rock'n'roll* vinda dos EUA, a despeito de sua origem mestiça. Dick Hebidge, ao apontar o rápido apagamento da história do rock quando de sua chegada à Inglaterra, comenta esta aparente incongruência:

> ao irromper na sociedade britânica a fins dos 50, o rock parecia ter nascido por geração espontânea, como uma expressão imediata de energias juvenis que era totalmente autoexplicativa. Assim, quando os *teddy boys*, longe de receber com bons olhos a recente imigração negra, começaram a combatê-la, nem lhes passou pela cabeça que podiam estar incorrendo em uma contradição. (HEBIDGE, 1979, pp. 50-51, tradução minha)

À medida que o rock ia se popularizando na Inglaterra, os *teds* foram em certa medida absorvidos pela alcunha *rocker*s, que ganhou protagonismo nas atenções da mídia na década de 1960.

Surgido em fins dos 1950, outro grupo estudado por Hebidge são os *mods*, abreviação de *modernists*. Eles eram assim chamados porque apreciavam o *modern jazz* que vinha dos EUA, na figura de músicos como Miles Davis, Dave Brubeck e Charlie Parker. Nos anos seguintes, o *soul* estadunidense se unia ao jazz moderno e ao *rhythm and blues* no rol de ritmos cultuados pelos *mods*. Eles apresentavam um estilo mais elegante e mais *clean* do que o dos *teds* e *rockers*. Em lugar de lapelas amplas nos blazers, os *mods* vestiam lapelas estreitas, gravatas finas e sapatos de couro de ponta fina. A ideia de uma precisão estética encontra paralelo também na escolha do uso de drogas. Os *mods* preferiam os efeitos estimulantes das anfetaminas, que lhes proporcionavam longas jornadas de dança até as manhãs de domingo, do que o álcool. "Através da alquimia do *speed*, o *mod* alcançava uma onipotência mágica, onde a dinâmica de seus movimentos era ampliada, as possibilidades de ação multiplicadas, seus propósitos iluminados" (id., 1975, p. 91, tradução minha).[24]

Ainda sobre a centralidade dos sábados à noite para os *mods*, Hebidge reforça a relação entre classe, estilo e uso do tempo, ao compará-los com outros grupos próximos:

> Mais firmemente incorporados do que os *teds* ou *rockers* em uma série de empregos bastante rigorosos quanto a exigências de aparência, vestuário e "comportamento em geral", bem como de horário, os *mods* colocaram também uma ênfase muito maior no fim de semana (id., 1979, p.53, tradução minha).

[24] *Speed* é um termo genérico para diversos tipos de anfetamina, utilizado em contextos europeus até hoje, como pude constatar na cena berlinense.

Os *mods* apresentavam um ideal de consumo que dificilmente refletia sua própria condição de classe – eram geralmente jovens empregados no comércio ou funcionários de escritório semiqualificados. No entanto, investiam o que tinham na composição de um estilo alinhado e *cool*, cujo símbolo maior era a lambreta.[25] O uso da lambreta pelos *mods* é um bom exemplo de como bens produzidos pela cultura dominante são reapropriados e adquirem novos sentidos subculturais. Como mostra Hebidge (1988), o veículo foi projetado como uma opção menos agressiva e "primitiva" do que a motocicleta, um respeitável meio de transporte, visando incluir o público feminino. Os *mods*, porém, ao andarem em bandos com suas lambretas customizadas e, especialmente após episódios de distúrbios nas costas inglesas em maio de 1964, alçaram o objeto a uma arma e símbolo de uma solidariedade ameaçadora aos olhos da mídia britânica (id., 1975;1979).

Hebidge também enxerga este processo em outros elementos característicos dos *mods*. Para ele, ao transformar pílulas de anfetamina desenvolvidas para tratar neuroses em um fim em si mesmo e ao transformar em valores positivados em seu universo de lazer os defeitos que lhes eram atribuídos pelos mais velhos - preguiça, arrogância e vaidade, os *mods* produziam uma crítica oblíqua aos valores burgueses:

> O estilo que eles criaram constituía então uma paródia à sociedade de consumo em que estavam situados. O *mod* chocava ao inverter e distorcer as imagens (de asseio, de cabelos curtos) tão caras a seus patrões e pais, para criar um estilo que, ainda que notoriamente próximo ao mundo careta [*straight*], era não obstante incompreensível para este (ibid., p.93, tradução minha).

Os *mods* e os *rockers* eram vistos pela mídia como grupos desordeiros e inimigos. Após os episódios de violência e vandalismo de 1964, criou-se o que, alguns anos mais tarde, o sociólogo Stanley Cohen (1972) chamou de "pânico moral" em torno destas subculturas.[26] Hebidge desconfia da dimensão da rivalidade entre os dois grupos, em parte porque estes costumavam se concentrar em regiões diferentes do país. No entanto, *mods* e *rockers* nutririam um desprezo mútuo: enquanto os *mods* rejeitavam a "concepção crua de masculinidade" e a torpeza dos *rockers*, estes consideravam aqueles afeminados e esnobes.

---

[25] Em inglês, esse veículo atende pelo nome de *scooter*. As marcas mais conhecidas eram as italianas *Vespa* e a *Lambretta*, de onde vem o nome brasileiro.

[26] É importante lembrar que o conceito de pânico moral é bastante utilizado para se pensar contextos de sexualidade, especialmente após os trabalhos de Jeffrey Weeks (1977), Gayle Rubin (1992 [1984]) e Carole Vance (1984).

À medida em que avançava a década de 1960 e as referências culturais do movimento *hippie* proliferavam, surgia uma nova subcultura jovem na classe trabalhadora britânica: os *skinheads* (cabeça raspada). Enquanto parte dos *mods* se envolvia com o *acid rock*, o *rhythm and blues* e adotava certa androginia na indumentária, os *skinheads* se aprofundavam no vestuário símbolo da classe trabalhadora: cabelos muito curtos, calças jeans com suspensórios, botas Doctor Marten lustradas e camisas abotoadas lisas ou listradas. Essa ênfase nos elementos proletários dos *mods*, combinada com a supressão dos elementos supostamente burgueses – o terno e gravata, o cabelo penteado, o estilo "arrumadinho" – representava, para Phil Cohen, uma "meta-afirmação" acerca do processo de mobilidade social, cujas opções o autor interpretou como "ascendentes" ou "descendentes": "seu estilo de vida [dos *skinheads*] representa uma inversão sistemática dos *mods*: enquanto os *mods* optaram por enfatizar a mobilidade ascendente, os *skinheads* exploraram o lumpen" (COHEN, 2005 [1972], p.90, tradução minha).

Este processo teria se refletido também no comportamento dos *skinheads*, cujos puritanismo, chauvinismo e machismo seriam versões exacerbadas de traços de uma cultura masculina de classe operária - sendo o culto ao futebol um de seus rituais mais significativos. Decorrem desta masculinidade agressiva a onda de *queer-bashing* dos anos de 1969-1970, em que homens com estilos que desafiassem os padrões de gênero eram violentamente atacados por *skinheads*. Para John Clarke, o *queer-bashing* "pode ser lido como uma reação contra a erosão dos estereótipos de masculinidade tradicionalmente disponíveis, especialmente pelos *hippies*" (CLARKE, 1975, p.102, tradução minha). Essa defesa simbólica de certos valores centrais da cultura da classe operária tradicional se traduzia também por uma escolha racializada de bodes expiatórios, encarnada nos paquistaneses donos de negócios. Ataques semelhante aos *queer-bashing* eram voltados a este grupo - os chamados *paki-bashing*.[27]

Seguindo adiante, é também digno de nota o tratamento no CCCS da subcultura *punk*, mais uma vez sob a pena de Dick Hebidge. O *punk* surgiu em meados da década de 1970 como uma subdivisão entre os jovens adeptos do *glam rock*: os mais adolescentes consumiam estrelas de rock que seguiam a estética *glitter* e adentravam o *mainstream*, já os mais velhos e mais contestadores persistiam na devoção a artistas *cult* como David Bowie, Lou Reed e Roxy Music que, "por sua sofisticação extrema, elitismo incipiente, e aspirações artísticas e intelectuais mórbidas, não chegaram às grandes massas" (HEBIDGE, 1979, p. 62, tradução minha). Na

[27] Já com os jovens imigrantes antilhanos, havia certa identificação e inspiração estilística e musical - como no caso do estilo dos *rude boys*, jovens delinquentes negros, e nos gêneros musicais do *reggae*, do *rocksteady* e do *ska* – lembram Clarke (1975) e Hebidge (1979).

interpretação deste autor, os *punks* expunham as contradições do *glam rock* ao criticá-lo mobilizando a própria linguagem deste:

> O *punk* se autoproclamou porta-voz do eleitorado negligenciado de jovens brancos do lumpen, mas o fez quase sempre na linguagem rebuscada do *glitter* e do *glam rock* - "traduzindo" metaforicamente a condição de classe operária em correntes e caras chupadas, roupas "sujas" (jaquetas manchadas, blusas transparentes vulgares) e um linguajar grosseiro e direto (ibid., p.63).

O *punk* combinava ironicamente a aspereza da classe baixa desesperançada com os exageros estilísticos do rock. Ao mesmo tempo, buscava se afastar do intelectualismo distante para onde caminhava o *glam rock.* Surgia, assim, certa aproximação com o *reggae* e sua postura política mais combativa e convicta, em mais uma associação subcultural entre diferentes formas de subalternidade – aqui representados pela juventude branca de classe operária e os imigrantes antilhanos, de maneira semelhante a certa inspiração dos *mods* e dos *skinheads*.[28]

Com menos destaque nos trabalhos da CCCS, são abordados também fenômenos culturais estadunidenses, como os *beats* e os *hipsters*. Os *hipsters* eram uma subcultura que se caracterizava por seguir o universo do jazz e emular o estilo dos músicos de jazz negros – mesmo universo em que participavam mais ativamente os músicos de jazz brancos estudados por Becker. Enquanto *hip* era uma gíria que designava a qualidade de vanguarda que os músicos de jazz deteriam, *hipsters* eram aqueles aficionados que seguiam o estilo de vida destes músicos no vestuário, na gíria e no uso da maconha.

Já os *beats* tinham em comum com os *hipsters* a inspiração na cultura negra do jazz, mas eram diferentes em constituição, objetivos e na interpretação que faziam desta afiliação. Segundo Goldman,

> o *hipster* era […] o típico dândi de classe baixa vestido como um cafetão, afetadamente *cool* e cerebral – para se distinguir dos tipos grosseiros e impulsivos do seu entorno no gueto – aspirando às coisas boas da vida, como a "erva" de qualidade, os melhores sons – jazz ou afro-cubano ... [enquanto] … o *beat* foi desde sempre um universitário sério de classe média como Kerouac, asfixiado pela cidade e por sua herança cultural e que queria largar tudo e ir para lugares distantes e exóticos, onde ele poderia viver como o "povo", escrever, fumar e meditar (GOLDMAN apud HEBIDGE, 1979, p. 48, tradução minha).

[28] Veremos adiante como estas associações também estão presentes em cenas centradas na pista de dança, como o *northern soul*, na Inglaterra, e na recepção que a *house* e o *techno* estadunidenses tiveram na Europa, especialmente na Inglaterra e na Alemanha.

Na interpretação de Hebidge, havia uma identificação de classe entre o *hipster* branco e o negro do gueto; o estilo *hipster* era então a expressão de um vínculo baseado em uma proximidade espacial, em uma linguagem em comum, em inquietações semelhantes. O *beat*, por sua vez, vivia uma relação imaginária com um "negro bom-selvagem", um negro heroico abstrato. Esta diferença se explicitava no vestuário:

> os *zoot suits* dos *hipsters* […] encarnavam as aspirações clássicas (sair do buraco e prosperar) do negro da esquina, enquanto o *beat*, cuidadosamente esfarrapado em seus jeans e sandálias, expressava uma relação mágica com uma pobreza que constituía em sua imaginação uma essência divina, um estado de graça, um santuário. (HEBIDGE, 1979, p. 49)[29]

Esta dicotomia tão marcada entre *hipsters* e *beats* reflete certa perspectiva em relação às subculturas comum a vários dos trabalhos do CCCS da época: subculturas são manifestações eminentemente oriundas de classes baixas, formas de resistência e soluções ao problema do desajuste de jovens de classe trabalhadora que não se enxergam nem na cultura operária dos pais nem exatamente no mundo do consumo de seus pares mais abastados, e tampouco encontram seu lugar no desfacelado mundo do trabalho do pós-guerra. Esta ênfase na juventude como uma posição intermediária se reflete em como a maior parte deste trabalho se refere a seus objetos: *youth subcultures*.

Movimentos originados na parcela artística da classe média ou nas universidades, especialmente a partir dos *hippies* da década de 1960, são lidos como movimentos contraculturais, e tidos como mais difusos, menos centrados no grupo, mais individualizados do que as subculturas. Os movimentos que compõem a contracultura se caracterizariam ainda por uma intenção política mais bem definida e mais claramente formulada. A partir das diferentes posições de classe, desenham-se diferentes formas de pertencimento e trajetória:

> Subculturas de classe trabalhadora reproduzem uma clara dicotomia entre aqueles aspectos da vida grupal ainda completamente sob as restrições das instituições "parentais" (família, casa, escola, trabalho), e aqueles focados em horas de "não-trabalho" - lazer, associação entre pares. Os *milieux* contraculturais de classe média fundem e borram as distinções entre tempos e atividades "livres" e "necessárias". Aliás, os últimos se distinguem precisamente por sua

[29] *Zoot suit* era um modelo de terno com calças largas, pregueadas e de cintura alta, e um longo blazer de amplas lapelas e ombreiras, muito utilizado por homens afro-americanos, de origem mexicana, italiana e filipina na década de 1940 nos EUA. Em 1943, o *zoot suit* se tornou centro de conflitos de origem racial: homens que o usavam, especialmente jovens mexicanos-americanos, foram atacados por policiais e civis brancos. A justificativa é de que aqueles seriam antipatrióticos, por conta da quantidade de tecido usado em sua vestimenta - havia um racionamento de tecido em vigência como parte do engajamento na 2° Guerra. Diz-se ainda que o *zoot suit* teria influenciado o traje eduardiano dos *teds.* Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Zoot_suit. Acesso em 12 maio 2017.

> tentativa de explorar "instituições alternativas" às instituições centrais da cultura dominante: novos padrões de vida, de vida familiar, de trabalho ou mesmo "não-carreiras". A juventude de classe média permanece por mais tempo "no estágio transicional" do que seus pares de classe trabalhadora (CLARKE ET AL., 1975, p. 60, tradução minha).

Em certa medida, nesta formulação, já se coloca a necessidade de se pensar juventude como um marcador social da diferença sempre em relação com outros marcadores, se a traduzirmos para o arcabouço teórico interseccional que orienta esta tese. A própria ideia de um "estágio" da vida não pode ser compreendida sem levarmos em consideração outros fatores, tais como o de classe. Se deslocamos nosso foco no tempo e no espaço, esse quadro fica ainda mais complexo. O próprio avanço do capitalismo, nas décadas subsequentes, produzirá novas formas de deslocamento em termos de gosto e de estilo, mercados de consumo e de trabalho que dificilmente poderiam se resolver em uma dupla oposição que dividisse "conformados" e "inconformados" entre classes baixas e médias-altas. Há ainda que se destacar o fato de que este cenário é tipicamente britânico, e sua transposição para a realidade brasileira não seria possível senão através de muitas mediações.

O termo *hipster*, por exemplo, ressurgiu na mídia e no léxico urbano com força a partir do começo da década de 2000. Seus sentidos são múltiplos e há pouco consenso sobre o que de fato *hipster* designa hoje. Usualmente utilizado como categoria de acusação (como não o deixava de ser em sua origem), pode-se dizer que é chamada *hipster* aquela pessoa que busca estar sempre à frente das tendências em termos de moda, comportamento, música e produtos culturais em geral. Trata-se de compor um estilo que pretende se diferenciar da cultura *mainstream*. Assim, costuma-se lançar mão de roupas e acessórios antigos (*vintage*), combinados com peças inusitadas, buscando compor visuais excêntricos e inovadores. O gosto musical tende a seguir essa orientação (é necessário certo grau de desconhecimento pelo público geral para que um artista seja cultuado por *hipsters*). No entanto, essa busca pela vanguarda e pela autenticidade é muitas vezes lida como frívola e mercantilizada em si. Além disso, a falta de uma posição política mais combativa que substantive a escolha de certos símbolos culturais também é criticada. Portanto, embora muita gente use o termo *hipster* para designar cenas, pessoas e objetos, não é comum que alguém se autodenomine *hipster*, já que evidenciar essa intenção trairia a própria autenticidade almejada.

Os *hipsters* dos anos 1940 configuravam, para Hebidge, uma subcultura "autêntica", por sua posição de classe subalterna, em contraponto a movimentos contraculturais ao mesmo tempo "românticos" e com direcionamentos políticos explícitos. O *hipster* contemporâneo não

é nem uma coisa nem outra. Geralmente de classe média/alta, lhe faltariam não só a autenticidade do estilo subcultural nascido da resistência, como também um engajamento contracultural que ultrapassasse o consumo cultural e a composição de um estilo.

Exemplos como o da polissemia diacrônica de *hipster* mostram como a complexidade das dinâmicas sociais contemporâneas escapa a certos binarismos que os autores do CCCS terminavam por reforçar. É fato que esta série de trabalhos tem o inegável mérito de sistematizar uma nova forma de olhar para as subculturas, levando a sério a produção cultural, o estilo e o lazer como elementos relevantes da análise sociológica. No entanto, no afã de legitimar seus objetos a partir de uma leitura marxista de classe, enfatizou-se este marcador articulado à juventude em detrimento de outros marcadores, como gênero e sexualidade.

A opção por privilegiar o estudo do que eles chamaram de "culturas jovens espetaculares" de certa maneira negligencia outras formas de produção de solidariedade e significados culturais compartilhados, como atesta a crítica interna das autoras do CCCS, Angela McRobbie e Jenny Garber (1975), que questionam afinal onde estaria a invisibilidade das meninas nas subculturas jovens. Por um lado, há a reprodução por parte dos autores de um discurso nativo que diminui a relevância delas; por outro, não se dedica a devida atenção a esferas em que as meninas exercem sua agência, esferas estas talvez menos espetaculares.

Outra exceção é o breve comentário do próprio Hebidge acerca do *glam rock*, especificamente sobre a figura de David Bowie. Para alguns comentadores da cena do rock, as figuras dos fãs do cantor, sexualmente ambíguos, cheios de maquiagem e com os cabelos coloridos, representavam a decadência da "autenticidade" e do caráter contestatório da cultura jovem. Hebidge, no entanto, lembra que, se não havia ali crítica construída em termos de classe, outros elementos produziam poderosos deslocamentos no imaginário tradicional britânico:

> Certamente a posição de Bowie era desprovida de qualquer significado político ou contracultural óbvio […] Não apenas estava claro que Bowie não tinha interesse nem em questões sociais e políticas contemporâneas nem na vida da classe operária em geral, como também toda sua estética se baseava numa evasão deliberada do mundo "real" e da linguagem prosaica em que este mundo era habitualmente descrito, experimentado e reproduzido. A metamensagem de Bowie era a fuga – da classe, do sexo, da personalidade, do compromisso óbvio – para um passado de fantasia (a Berlim de Isherwood, povoada por um *casting* de boêmios malditos) ou um futuro de ficção científica. […] ainda assim, Bowie foi responsável por levantar questões de identidade sexual que até então tinham sido reprimidas, ignoradas ou meramente insinuadas no rock e na cultura jovem. No *glam rock*, pelo menos entre aqueles artistas situados, como Bowie ou Roxy Music, na ponta mais sofisticada do espectro *glitter*, a ênfase subversiva passou da classe e da juventude para as tipologias de sexualidade e gênero (HEBIDGE, 1979, p. 61, tradução minha).

Assim, Hebidge discorda dos autores que não viam naqueles que mimetizavam o estilo de Bowie questionamentos acerca do significado e valor da adolescência e da transição ao mundo laboral adulto. Para o autor, eles o faziam "de modo singular, confundindo habilmente as imagens de homem e mulher através das quais se cumpria tradicionalmente a passagem da infância à maturidade" (ibid., p.62).[30]

A ideia da subcultura como eminentemente transicional entre o mundo da adolescência e o mundo do trabalho-família também tende a pressupor a heterossexualidade da juventude de classe operária e localizar os nascentes movimentos gays no seio da classe média e, portanto, da contracultura, como afirmam Clarke et al. (1975). No entanto, um episódio marcante para a construção e visibilidade da identidade gay nos EUA, a Revolta de Stonewall, ocorrida em 1969 em Nova Iorque, foi protagonizada por homens gays e mulheres trans, em sua maioria negros, latinos e pobres. Na ocasião, o público marginalizado do bar Stonewall se levantou contra a recorrente violência policial e resistiu bravamente por várias noites.

Neste caso, também está em jogo a dicotomia entre "espetacular" e "subterrâneo/*underground*". Pode-se argumentar que foi apenas a necessidade de resistir à extrema violência que elevou esta cena aos olhos do grande público. Como veremos a seguir, esta é uma tensão constante nas subculturas e cenas que abordarei neste apanhado e também nas cenas que compõem o campo de minha pesquisa. Passemos agora então a desenvolvimentos teóricos posteriores ao CCCS, que se dividem entre os que buscam se afastar completamente do conceito de subcultura e os que buscam complexificá-lo e atualizá-lo.

Além da subcultura: pós-subculturas, tribos e neotribos

As transformações nos meios de produção no mundo do trabalho e o avanço do capitalismo nos grandes centros do mundo ocidental a partir da década de 1980 se refletiram na forma com que se via as subculturas nas Ciências Humanas, especialmente nos EUA e na Inglaterra. Tais transformações também se relacionam a mudanças de paradigma na própria ciência, com perspectivas pós-estruturalistas e pós-modernas ganhando força no bojo da chamada virada linguística.

[30] No Brasil, a Banda Secos e Molhados, cujo auge se deu nos anos de 1973 e 1974, e o grupo de teatro, dança e performance Dzi Croquettes, ativo entre 1972 e 1976, foram fenômenos semelhantes, ao apresentarem uma estética e um discurso que embaralhavam os sinais convencionais de masculino e feminino. Sobre os últimos, ver o trabalho de Rosemary Lobert (2010 [1979]).

Ao longo dos anos 1990, vários autores buscaram alternativas ao conceito de subcultura para dar conta dos fenômenos juvenis contemporâneos, culminando na tentativa, na década seguinte, de sistematização deste novo corpo de trabalhos. Podemos destacar duas coletâneas: "The post-subcultural reader" (2003), editada pelos sociólogos David Muggleton, do Reino Unido, e Rupert Weinzierl, da Áustria; e "After subculture: critical studies in contemporary youth culture" [Além de subculturas: estudos críticos em cultura jovem contemporânea] (2004), editada pelos sociólogos Andy Bennett e Keith Kahn-Harris, ambos também do Reino Unido. Como os títulos já indicam, a primeira busca afirmar a existência de um campo de estudos pós-subculturais, enquanto a segunda sugere um compilado de críticas aos estudos subculturais sem, no entanto, construir uma unidade tão marcada.

Segundo Muggleton e Weinzeirl (2003), a primeira referência publicada do termo "pós-subcultura" data de 1987, em artigo de Ian Chambers, mas o termo começa a ficar mais conhecido em trabalhos da década seguinte. Entre as críticas ao conceito de subcultura, podemos destacar o abandono da ideia do estilo como resistência por si só e do caráter intrinsecamente subversivo das subculturas. A visão subcultural clássica seria problemática por vir acompanhada da premissa de que as subculturas autênticas são aquelas que precedem a cooptação estilística, que por sua vez pressupõe certo "espaço livre de mídia", não contaminado pelo mercado (MUGGLETON; WEINZIERL, 2003).

Esta separação rígida entre subculturas puras e autênticas e versões posteriores comodificadas sofreu uma série de questionamentos. Parte deles tomou como base a teoria da performatividade de Butler (1993), para quem não há sujeitos pré-formados: sujeito e identidade se formam a partir da reprodução de atos estilísticos. No processo mesmo de reprodução, se encontra o potencial para a subversão, já que a norma nunca se replica perfeitamente. Nas falhas e lacunas da reprodução, produz-se o deslocamento. Assim, a paródia surge como um dos movimentos que explicitam a artificialidade do gênero e da sexualidade segundo a perspectiva butleriana. Aplicada ao estudo de fenômenos (sub)culturais, tal ideia esvazia as dicotomias puro/cooptado, original/cópia.

Além disso, a centralidade da classe como referente básico dos estilos subculturais é também alvo de críticas. Para autores como Bennett (1999), a ideia de que estes estilos eram estratégias de resistência a mudanças estruturais é altamente questionável e fruto de uma análise simbólica que terminava por desconsiderar os significados que os próprios jovens atribuíam aos bens consumidos por eles. Bennett é um dos autores para quem o persistente uso do conceito de subcultura - até mesmo por aqueles que criticam a perspectiva do CCCS - não faz sentido. Para ele, deveríamos abandonar o conceito, já que este teria se tornado "pouco mais do que um

termo guarda-chuva para qualquer aspecto da vida social em que jovens, estilo e música se cruzam" (BENNETT, 1999, p. 599, tradução minha).

O autor apresenta então, como uma das formas de se repensar a relação entre juventude, estilo e gosto musical, a ideia de "estilo de vida":

> […] ao alocar a experimentação como uma característica central das identidades da modernidade tardia, o conceito de estilo de vida dá conta do fato de que os indivíduos irão muitas vezes selecionar estilos de vida que não são de jeito nenhum indicativos de um *background* específico de classe. […] Tudo isso não é para sugerir que o "estilo de vida" abandona qualquer consideração de questões estruturais. Antes, "estilo de vida" permite ver que o consumo oferece ao indivíduo novas formas de negociar tais questões (ibid., p. 607).

A seguir, o autor usa o exemplo do que chama de *urban dance music*[31] para criticar a homologia da escola subcultural clássica:

> Parece-me, no entanto, que, antes que assinalar o fim de uma "tradição" subcultural, a *urban dance music* possibilita novas formas de entender como pessoas jovens percebem a relação entre gosto musical e estilo visual que negam a noção de uma relação homológica e fixa entre gosto musical e preferências estilísticas ao revelar a natureza infinitamente maleável e intercambiável das últimas quando estas são apropriadas e incorporadas pelos indivíduos como aspectos de escolha de consumo (BENNETT, 1999, p. 613, tradução minha).

De uma maneira geral, estes trabalhos enfatizam a fluidez e fragmentação das dinâmicas sociais contemporâneas para afirmar a inadequação da teoria subcultural. Esta nova perspectiva, no entanto, não é unanimidade. A segunda edição do já citado "The subcultures reader" foi lançada em 2005: na mesma época, portanto, que as compilações "pós-subculturais". O editor Ken Gelder encerra a introdução respondendo algumas das críticas lançadas pelos pós-subculturalistas. Segundo ele, nem o CCCS era homogêneo na sua visão "heroica" das subculturas, nem os autores contemporâneos deixam de atribuir vez ou outra certo heroísmo a seus sujeitos de pesquisa. A noção de "resistência" subcultural também teria recebido abordagens ambivalentes pelos pesquisadores de Birmingham. Por fim, lembra ele que as ideias de orientação para o consumo e performatividade já apareciam em trabalhos sobre subculturas desde a década de 1970.

Não pretendo aqui tomar uma posição definitiva nesta contenda, mas, na direção da contracrítica de Gelder, cito o próprio alerta que encerra a introdução do "The post-subcultures

[31] Optei por manter este termo no original por não encontrar um equivalente satisfatório em português. Entretanto, pode-se afirmar que o autor analisa universos semelhantes ao desta pesquisa, ainda que não apareça a distinção *underground/mainstream* típica dos meus campos.

reader" para lembrar dos perigos de certa leitura que põe uma ênfase exagerada em aspectos pós-modernos da contemporaneidade: "se o paradigma modernista do CCCS não pode explicar as dinâmicas econômicas, culturais e políticas dos movimentos subculturais contemporâneos, tampouco o pode um pós-modernismo acrítico [...]" (MUGGLETON; WEINZIERL, 2003, p. 19, tradução minha).

Na academia brasileira, este debate ganha corpo na Antropologia Urbana, especialmente nos trabalhos de Gilberto Velho e José Guilherme Cantor Magnani. O primeiro autor critica o conceito de subcultura, que, segundo ele, aponta para uma "tentativa de congelar ou cristalizar certos comportamentos em torno de variáveis específicas, estabelecendo fronteiras absolutas" (VELHO, 1998, p. 18). O segundo autor propõe a ideia de "circuitos de jovens urbanos", buscando, a partir de uma ênfase na etnografia, apreender como se dá a produção do espaço a partir da prática social dos agentes (MAGNANI, 2002; 2005), de forma consoante com o projeto de consolidação de uma Antropologia Urbana brasileira.

Magnani apresenta os circuitos como uma alternativa a outras tendências "pós-subculturais" recorrentes, como a manutenção do conceito de "culturas juvenis" (FEIXA, 2004), e a introdução dos conceitos de "tribos urbanas" (MAFFESOLI, 1987) ou "neotribos", como propunha o supracitado Bennett (1999).[32]

> […] proponho outra denominação, "circuitos de jovens", e outro ponto de partida para a abordagem do tema do comportamento dos jovens nos grandes centros urbanos. Em vez da ênfase na condição de "jovens", que supostamente remete a diversidade de manifestações a um denominador comum, a ideia é privilegiar sua inserção na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde circulam, onde estão seus pontos de encontro e ocasiões de conflito, e os parceiros com quem estabelecem relações de troca (MAGNANI, 2005, p. 177).

Em nota, o autor afirma ainda que focar na relação entre os atores e os espaços implica "deixar o campo da 'juventude' e as discussões sobre os atuais limites dessa faixa etária – que podem oscilar, no caso dos grupos aqui estudados, entre os 13 e os 30 anos – em favor da opção de vê-los em sua interação com a cidade, seus espaços, equipamentos e trajetos" (idem). É interessante notar, no entanto, que o próprio conceito – que vem a ser também o título do artigo – preserva a categoria "jovens".

[32] Como veremos a seguir, Bennett posteriormente se inclina para o conceito de cena. "Tribos", termo que se popularizou na cobertura midiática de fenômenos de sociabilidade urbana na década de 1990, tem pouco proveito teórico. Como aponta Magnani (1992; 2005), seria mais apropriado falar de tribo como metáfora, ainda que poucas semelhanças possam ser apontadas entre as tribos urbanas e as tribos estudadas pela etnologia tradicional.

No caso do meu campo, 30 anos está longe de ser o limite – boa parte dos participantes das cenas de Berlim e São Paulo são mais velhos do que isso. A DJ Andrea Gram, figura relevante na cena paulistana contemporânea, tinha 52 anos quando entrevistada por mim. A idade mínima do meu campo também é maior – menores de idade são bastante raros; os mais jovens costumam girar em torno de 20 e 23 anos. Portanto, faz pouco sentido o uso das categorias de "culturas jovens" ou "culturas juvenis" em meu campo.

No universo *clubber*, é questionada a própria premissa do senso comum que associa experiências mais radicais e intensas de lazer, sociabilidade e hedonismo a este período específico da vida - a juventude. Sendo assim, tampouco parece rentável a ideia de uma "juventude" como referência de estilo de vida, que independeria da idade dos sujeitos.

Há certo pressuposto de "carreira" na teoria subcultural que, ao cruzar geração e classe, ignora novos enquadramentos, "campos de possibilidades" e "projetos", nos termos de Gilberto Velho (2013). A imagem do jovem que aderia a uma subcultura previa um momento intermediário entre a escola e a vida adulta que, articulando classe e sexualidade, precederia uma entrada no mercado de trabalho e no mundo da família heterossexual. Não restaria então tempo ou dinheiro para o indivíduo se engajar em movimentos subculturais. A teoria subcultural falha então em levar em conta o fato de que pessoas não-heterossexuais - ou mesmo heterossexuais que optam por não constituírem família, no sentido consagrado de casar e ter filhos - não experimentariam esta "saída geracional".

Ainda que não endosse completamente a perspectiva das "pós-subculturas", acredito não poder chamar de subcultura os fenômenos de que trato nesta tese,[33] bem como não seria apropriado falar em culturas jovens, conforme exposto acima. No entanto, um conceito que ganha força ao longo das últimas décadas e que me parece adequado é o de *cena*, por contemplar melhor a dinâmica em torno das festas pesquisadas e também por ser uma categoria êmica relevante. Vejamos então como tem sido o uso deste conceito em pesquisas similares à presente.

Cenas

Em 1970, é lançada nos Estados Unidos a coletânea "Subcultures", primeiro esforço de organização de estudos sobre subculturas. A publicação trazia desde os primeiros textos que usaram o termo "subcultura", alguns dos quais citamos acima, passando por trabalhos da Escola

[33] Entretanto, o termo subcultura apareceu na pesquisa em relatos êmicos/jornalísticos, especialmente no contexto berlinense, como veremos.

de Chicago, focados na delinquência e no desvio, chegando a produções contemporâneas à própria coletânea.

A década de 1960 representou uma proliferação de grupos que poderiam ser pensados como subculturas: motociclistas, surfistas, *hippies*. Já não era então possível pensá-los apenas sob a chave do desvio. Na introdução, o editor David O. Arnold lembra que os estudos culturais já não se aplicam somente a "comportamentos desviantes, mas à maioria dos, talvez todos, subcampos da sociologia" (ARNOLD apud GELDER, 2005, p. 23, tradução minha).

Seguindo a tendência de complexificar a ideia de subcultura, surge também nesta compilação o conceito de cena como uma alternativa mais adequada à realidade de contextos menos totalizantes e homólogos do que os que suscitaram os primeiros usos de subcultura. Na contribuição de John Irwin, "Notes on the status of the concept subculture" [Notas sobre o status do conceito subcultura], cenas são "mundos sociais" cujos membros apresentam uma "perspectiva compartilhada". A multiplicidade de destinos possíveis e projetos pessoais e coletivos que caracterizava o momento informa o autor e seus apontamentos em conceitos como "pluralismo subcultural" e "relativismo subcultural". Decorre daí também a noção de que uma pessoa pode participar de mais de um mundo social, simultaneamente ou alternadamente.

Outro ponto destacado é de que, ao longo das décadas anteriores, as categorias referentes às subculturas deixaram de ser conhecidas apenas pelos pesquisadores e/ou pelos próprios participantes das mesmas: metáforas sobre estilo de vida passam a ser incorporadas pelo linguajar do senso comum. A própria noção de cena é um exemplo disso, em frases como "essa não é a minha cena" (IRWIN, 2005 [1970]). Devido à proliferação dos meios de comunicação de massa, a ideia de uma cultura dominante, com alguns desviantes, vai sendo substituída pela de uma pluralidade de subculturas, para além dos limites dos próprios subgrupos.

Em seu estudo posterior, "Scenes", Irwin aprofunda este debate ao apontar como "gangues" e "subculturas" não contemplavam a casualidade dos mundos que ele pesquisava – surfistas e *hippies*. Gangues e subculturas pressupunham um grau elevado de comprometimento, determinismo, instrumentalidade e uma participação estável. Já categorias como "meio", "febre" e "mania", com os quais ele lidava, não sugeriam tanta permanência e coesão (id., 1977).

Pouco mais de uma década depois, é lançado o artigo que fundamenta boa parte do uso contemporâneo do conceito de cena. Trata-se de "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music" [Sistemas de articulação, lógicas de transformação: comunidades e cenas na música popular], do comunicólogo canadense Will Straw (1991). O autor partia de uma crítica à tradição dos estudiosos de música popular, cuja constante preocupação com a fragmentação de comunidades culturais mascarava a construção pela própria teoria

de totalidades mais imaginadas do que empíricas. Busca-se então enfatizar a circulação global de formas culturais e as diferentes maneiras com que estas eram recebidas em diferentes contextos geográficos, ressaltando assim o caráter translocal destas apropriações. Assim, uma cena musical seria

> aquele espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras em uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variadas de transformação e influência mútua" (STRAW, 1991, p. 373, tradução minha).

Em elaborações mais recentes, o autor reafirma a utilidade do conceito por sua eficiência em nomear unidades culturais cujas fronteiras são invisíveis e elásticas (STRAW, 2006). Não sem ironia, o autor comenta que cena

> descreve unidades de escala e níveis de abstração altamente variáveis. "Cena" é usado para circunscrever ramos de atividade altamente locais e para dar unidade a práticas dispersas ao redor do mundo. Funciona para designar sociabilidade face-a-face e como um sinônimo preguiçoso para comunidades de gosto virtuais e globalizadas (id., 2006, p. 6, tradução minha).

Como comentam Christopher Driver e Andy Bennett (2015), a perspectiva apresentada por Straw trata de considerar as dinâmicas espaciais de recepção da música popular, sem, no entanto, replicar a fórmula do CCCS, que tendia a enquadrá-las em termos de enclaves subculturais ou contraculturais. Isso significa pensar em formas de articulação múltipla que ultrapassam o cruzamento entre geração e classe, buscando superar certo engessamento decorrente da construção destas dicotomias, conforme apresentado anteriormente. Segundo os autores:

> O estudo de Straw [posiciona] as cenas musicais como fenômenos socioculturais que não estão ligados a noções de comunidade pré-existentes, baseadas em classe e tradição, mas, antes, facilitam novas formas de coletividade e conectividade centradas na participação compartilhada de formas mais recentes de cultura material (DRIVER; BENNETT, 2015, p. 101, tradução minha).

Nas palavras do próprio Straw, "os processos importantes [...] são aqueles através dos quais diferenças sociais particulares (principalmente aquelas de gênero e raça) são articuladas na construção de audiências acerca de coalizões particulares de forma musical" (STRAW, 1991, p. 384). Nas cenas da presente pesquisa, a sexualidade é outro marcador social da diferença a desempenhar um papel relevante na produção destas coalizões.

Além disso, o caráter de circulação translocal é visível no caso das cenas de música eletrônica *underground* de São Paulo e Berlim: há DJs indo e vindo de uma para outra cidade,

do mundo inteiro para Berlim, de São Paulo para outros lugares da América Latina e vice-versa, e entre estados e cidades do Brasil. Algumas festas de Berlim também produzem edições em São Paulo e vice-versa. No campo da produção musical propriamente dita, temos artistas brasileiros assinando com selos de Berlim, inseridos num processo crescente de produção nacional de música eletrônica. Estes aspectos serão aprofundados nos capítulos seguintes. Por ora, ressalto que, nestes mais de 25 anos desde a publicação do primeiro artigo de Straw, as inovações tecnológicas, tanto na produção musical, quanto nas comunicações, ampliaram as possibilidades e a velocidade destas trocas.

Peterson e Bennett (2004) enfatizam a entrada da internet ao adicionar a "local" e "translocal" o caráter "virtual" das cenas, já que a comunicação extrapola o face-a-face e o pertencimento a cenas pode se dar a despeito da distância geográfica. A internet, entretanto, pode significar mais do que isso. Com a recente proeminência das redes sociais, especialmente o Facebook, na divulgação de eventos e em fóruns de discussão online, a rede se configura em uma esfera de encontro e debate acerca da cena, mesmo entre participantes que vivem na mesma cidade; a internet é, assim, parte da cena.

Driver e Bennett (2015), em trabalho recente, retomam brevemente a trajetória dos estudos que buscaram superar o paradigma subcultural e apontam o que seria a lacuna dos estudos sobre cena e dos chamados estudos pós-subculturais: o papel do corpo. Como apontam os autores, "em estudos de agrupamentos culturais centrados em música popular, os corpos ocupam uma 'terra de ninguém' teórica entre as interpretações estruturalistas da Escola de Birmingham e a polarizada paisagem conceitual pós-moderna das teorias pós-subculturais" (DRIVER; BENNET, p. 104, tradução minha).

A abordagem é proposta a partir de estudo de um caso de uma cena australiana de *hardcore* - subgênero musical derivado do punk -, em que os autores apontam que a atmosfera entendida como excelente nos shows depende, em grande parte, de um envolvimento corporal do público presente. Esse envolvimento dos participantes se dá por um aprendizado que não passa por uma observação puramente intelectual, mas pelo desenrolar de um engajamento do corpo baseado na experimentação e na performatividade. Tal perspectiva se mostrou útil para pensarmos as cenas que serão apresentadas com mais detalhes a seguir: também nos ambientes de festas de música eletrônica *underground*, a corporalidade dos participantes é elemento fundamental.

O uso de cena também aparece na Antropologia brasileira. Facchini (2011) utiliza *cena* para pensar o universo das *minas do rock* da cidade de São Paulo, e aponta a semelhança entre o conceito e a categoria êmica que é mobilizada pelos participantes de diversas redes sociais

articuladas em torno de gostos musicais, incluindo a pesquisada por ela. Corroboro esta observação em minha própria pesquisa, já que muitos de meus interlocutores falam frequentemente em "cena de festas *independentes*", "cena *clubber*", no caso de São Paulo ou "*queer party scene*", em Berlim, por exemplo.

Fernanda Eugenio, que pesquisou clubes do Rio de Janeiro na década de 2000, chama seu recorte de "cena 'moderna' carioca, espaço-tempo que se constrói fortemente em torno das musicalidades eletrônicas, bem como das drogas sintéticas e de uma moda empenhada em borrar as fronteiras de gênero" (EUGENIO, 2006, p. 158).[34] No entanto, a autora não tematiza o uso de cena, não ficando claro se se trata de uma categoria analítica, êmica ou uma combinação das duas coisas.

Magnani observa a multiplicação do aparecimento da noção de cena nas etnografias que orientou, aproximando-a da ideia de circuito, que apresentamos acima. Segundo o autor,

> Se estes [os circuitos] são formados por equipamentos, instituições, eventos concretos, a *cena* é constituída pelo conjunto de comportamentos (pautas de consumo, gostos) e pelo universo de significados (valores, regras) exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os lugares "certos" de determinado *circuito*. Em suma, pode-se "frequentar" o *circuito*, mas "pertence-se" a tal ou qual *cena*; enquanto aquele alude à rede, esta tem como referente os atores sociais, suportes dos sinais de pertencimentos e escolhas no próprio corpo, na roupa, no discurso; um é identificável na paisagem, enquanto a outra se manifesta nas atitudes (MAGNANI, 2005, p. 202).

A relação entre cena e espaço que aparece no trecho acima é apontada também por Straw, para quem as cenas ampliam a espacialização das culturas da cidade ao "aplicar" gostos e afinidades em locações físicas. Assim, "dentro de cenas, gostos e afinidades são organizados como itinerários através de séries de espaços" (STRAW, 2006, p. 12, tradução minha). Esta observação não apenas remete ao conceito de circuito, mas a menção aos itinerários evoca também o conceito correlato de *trajeto*. Na definição de Magnani (2005), trajeto designa os fluxos recorrentes de determinados grupos pelo espaço mais amplo da cidade.

A ideia de "pertencimento", bem como a de "participação", levantadas por Magnani no trecho anterior são fundamentais para entender o estatuto da cena paulistana em especial: por um lado, não há a homologia que os pesquisadores costumavam ver nas subculturas; por outro lado, tampouco se trata de simples frequência a certos espaços ou mesmo consumo das festas como produtos. Quanto mais independente e coletiva é a festa, mais o caráter de participação

[34] Cena da qual participei mais ou menos ativamente entre os anos de 2003 e 2012. No entanto, como dito na introdução, a cena se transformou bastante a partir de 2006.

se sobrepõe ao de consumo, como veremos nos capítulos a seguir. São a estas festas que mais é atribuída a qualificação *underground.*

Magnani também chama a atenção para o fato de que o uso atual de cena se afasta daquele de Helena Abramo no pioneiro estudo "Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano" (1994). Esta teria se inspirado na própria ideia de "subculturas espetaculares", trabalhada por autores de língua inglesa, especialmente os do CCCS, ao escolher focar em estilos espetaculares, e pensar cena a partir de sua aproximação com espetáculo, ressaltando certo caráter de atuação e encenação dos fenômenos juvenis que pesquisou (MAGNANI, 2005).

Ainda que eu não veja o universo das festas que pesquiso a partir deste caráter de encenação e atuação, penso que o sentido de cena, vindo da dramaturgia, ou seja, a cena como um segmento de uma encenação, uma peça de teatro (ou filme, novela, série e afins), não deixa de ser uma boa analogia para o fenômeno das unidades que compõem boa parte deste universo, ou seja, as festas. Como as cenas dramatúrgicas, as festas também têm um espaço e tempo definidos, um roteiro mais ou menos prescrito, atores, performatividades - e performances propriamente ditas - e a fundamental trilha sonora. Assim, poderíamos pensar numa sequência de cenas como componentes essenciais nesta cena mais ampla, este universo de participação, pertencimento e símbolos compartilhados. A cena é também uma sequência de cenas.

Os elementos citados acima e o uso acumulado pela bibliografia recente em campos de estudo similares ao meu, bem como a adoção por meus interlocutores do termo para designar o universo que compartilhamos ao longo destes anos, são o que fundamentam a opção pelo conceito de cena nas reflexões desta pesquisa. Finda esta contextualização teórica, passemos agora a um breve apanhado acerca do surgimento das *club cultures*.

Breve história da pista de dança

Música gravada e primeiras *club cultures*: *mods* e *northern soul*

O lazer em torno da música e da dança é para muitos uma parte importante da vida nas grandes cidades, e o crescimento destas ao longo do século XX vem passando por várias transformações relacionadas a grandes processos do mundo social mais amplo. O primeiro destes

processos diz respeito a inovações tecnológicas que passam a colocar a música gravada como principal componente de espaços de lazer noturno voltados à dança.[35]

Os jornalistas de música e DJs britânicos Bill Brewster e Frank Broughton são responsáveis pelo livro "Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey" [Na noite passada um DJ salvou minha vida] (2000),[36] um dos mais amplos estudos sobre a figura do disc-jóquei no mundo algo-saxão, especialmente nos Estados Unidos. Figura relevante na popularização da música gravada, tanto no rádio quanto em clubes, o DJ foi se tornando protagonista no mundo do lazer noturno ao longo das últimas quatro décadas, culminando na música eletrônica de pista contemporânea, forma musical criada por DJs e completamente centrada nestes profissionais.

Segundo estes autores, a primeira tecnologia responsável pela disseminação da música gravada em estabelecimentos públicos de reunião noturna, como bares, cafés, *ballrooms*, *tea rooms*, foi a *jukebox*: aparelho acionado por dinheiro ou fichas para tocar músicas de seu catálogo. Inventada na década de 1890, a *jukebox* foi se popularizando nas décadas seguintes ao redor dos Estados Unidos.[37] Foi fundamental na manutenção da música como elemento de lazer público noturno na época da depressão, já que saía muito mais barato do que contratar uma banda (BREWSTER; BROUGHTON, 2000). Na Europa e nos Estados Unidos do pós-guerra, as *jukebox* passaram a ser encontradas também em lanchonetes, além dos bares e clubes, o que as tornou mais acessíveis ao público adolescente. Pela primeira vez, era possível ouvir música para dançar em ambientes que não vendiam álcool.

Outra transformação tecnológica diz respeito à crescente popularização do rádio neste contexto. O rádio foi uma grande plataforma para a consolidação da figura do DJ, que era responsável pela seleção das músicas em programas cuja audiência cresceu exponencialmente a partir da década de 1940. Como frisam Brewster e Broughton, "aliada à expansão do rádio, a *jukebox* foi uma força crucial nas explosões musicais do *rhythm and blues* e do *rock'n'roll*" (ibid., p. 55).[38] A multiplicação das subculturas juvenis centradas na música que foram analisadas pelo CCCS também está relacionada a isso.

Segundo os autores, no começo dos Anos 1960, o *twist* representou uma verdadeira revolução na maneira como as pessoas dançavam socialmente em Londres e Nova Iorque. Com antecedentes que iam do can-can francês do século XIX a danças do Congo e de Gana, o *twist*

---

[35] Alguns autores de língua inglesa chamam esta modalidade de dança de *social dancing*, para diferenciá-la da dança enquanto manifestação artística/profissional ou ritual.
[36] O título do livro é inspirado pela canção de sucesso do grupo Indeep, lançada em 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GtfZbj4J71A. Acesso em: 29 set. 2017.
[37] O nome *jukebox* surge na década de 1940.
[38] Todas as traduções deste livro foram feitas livremente por mim.

"causou uma revolução por conta de sua simplicidade. Não requeria parceiro ou parceira, coreografia, ritual, treinamento" (ibid., p.60). Era o fim do conceito da garota esperando ser convidada para dançar por um rapaz. Criava um único e grande grupo de dançarinos. Não se estava mais focado em seu parceiro ou sua parceira, dançava-se com todo um salão cheio de gente. Para Brewster e Broughton, liberta dos passos formais e de parceiros/parceiras, a dança voltava às originais danças negras nas quais a maior parte das danças europeias fora em princípio baseada e de que vinham se afastando.

O conceito de *discothèque* nascera na Paris do pós-guerra, significando literalmente "coleção de discos", como *bibliothéque* é uma coleção de livros. Surgida durante a 2ª Guerra Mundial, as *discothéques* também nasceram e cresceram a partir da necessidade de alternativas mais econômicas do que a contratação de bandas de música pelos estabelecimentos de sociabilidade noturna (ibid.). Com a febre do *twist*, as discotecas começam a substituir as bandas nos salões de dança, trazendo o DJ, que antes era apenas o responsável por manter o público ocupado entre uma banda e outra, para o centro da cena.

O movimento de jovens indo dançar em clubes aconteceu antes na Inglaterra do que nos EUA. Vários fatores estariam ligados a isso: nos EUA, o rádio era o proeminente difusor de novidades musicais, além de haver outras formas de lazer jovem lá, como as centradas no automóvel. Já na Inglaterra, havia menos disponibilidade de estações de rádio que transmitissem música. Como descrevem os autores:

> Enquanto a *café society* dançava o *twist* no Peppermint Lounge em Nova Iorque, os meninos e as meninas que estavam dançando a mesma dança no Lyceum, em Londres, eram balconistas, aprendizes e vendedoras de loja. Talvez porque o Reino Unido seja uma nação baseada na obrigação, um país de sujeitos, não de cidadãos, seus jovens se esforcem tanto em tentar escapar, mas é aqui que a *club culture* foi construída, mesmo que os discos que a preenchem tenham vindo do outro lado do Atlântico. À medida que a páginas da história do DJ são viradas, ver-se-á que a Inglaterra fez para ele um lar, enquanto os EUA lhe deram sua música. As conexões entre os dois países sempre foram fortes, e um tema tem uma particular ressonância – o romance apaixonado entre garotos brancos de classe operária no Reino Unido e a música negra feita nos EUA. Talvez a conexão seja o trabalho, talvez seja a recusa em adiar o prazer (ibid., p. 79).

Assim, ainda que as discotecas tenham chegado em Londres trazidas por estudantes franceses nos Anos 1960, o que foi central para o estabelecimento delas lá foram os *mods*. Como já vimos, os *mods* tinham como um de seus divertimentos favoritos as longas noites passadas em clubes dançando *modern jazz* e música afro-americana e jamaicana, estimulados por anfetaminas.

Da subcultura *mod*, emerge aquela que para Brewster e Broughton pode ser considerada a primeira *club culture*: o *northern soul*. Surgida em fins da década de 1960 no norte da Inglaterra (daí o *northern*), foi um movimento de poucos clubes cujo som era centrado em canções *soul* de batida pesada e tempo acelerado produzidas ao longo da década de 1960 nos Estados Unidos, especialmente pela gravadora Tamla/Motown, de Detroit.

À medida em que a música *soul* produzida nos EUA se tornava mais desacelerada, mais *funky*, o público de jovens de classe operária do norte de Inglaterra buscava raridades ainda não descobertas que suprissem a necessidade de velocidade que a ingestão das pílulas de anfetamina produzia. O *northern soul* era assim uma subcultura que consumia um produto cultural em extinção. Enquanto isso, a juventude de classe média do sul estava mais inclinada ao *flower power*, ao rock psicodélico e às novidades do *glam rock*.

A conexão entre a música negra e a juventude de classe trabalhadora inglesa tomava forma mais uma vez no movimento *northern soul*, estabelecendo uma legítima cena *underground*, segundo Brewster e Broughton:

> Basear um gênero acerca do amor por uma música que o resto do mundo esqueceu é um pouco como convidar um punhado de amigos para falar latim, mas em clubes salpicados pelo Norte britânico industrial, foi exatamente isto o que aconteceu. Pode ter sido por que seu uso de drogas demandava um certo tipo de música, ou porque este estilo rápido, escapista – tendo se originado em Detroit, a *motor city* - de alguma maneira ressoava em sua existência mecanizada. Pode ter sido simplesmente que eles estivessem relutantes de ver sua música favorita morrer agora que o resto do mundo havia se cansado dela. Seja qual for a razão, jovens de classe operária (quase todos brancos) no norte da Inglaterra começaram a cultuar uma série de discos que foram completos fracassos em seu contexto original. A adoração destas músicas se tornou uma vicejante *underground club scene* (ibid., pp. 87-88).

O *northern soul* é tido como um dos movimentos que primeiro articulou certo uso de drogas com a pista de dança e a música tocadas, bem como uma das primeiras cenas em que o DJ desempenhava um papel extremamente relevante, lançando as bases para futuras *club cultures*, como o movimento das *raves* inglesas de fins da década de 1980. Já em 1975, Hebidg- comparava *mods* a *hippies* nos seguintes termos:

> […] basta olharmos para o consumo dos *mods* de *R'n'B* e Tamla Motown em seus clubes. Os *mods* nunca consumiram sua música estaticamente (os *hippies* normalmente *sentavam* e assistiam), mas usariam sua música como um catalisador para seus próprios esforços criativos na pista de dança, até dançando sozinhos se necessário. Talvez a distinção possa ser formulada em duas equações: CLASSE OPERÁRIA + *MOD* + *SPEED* = AÇÃO. CLASSE MÉDIA + *HIPPIE* + *MARIJUANA* = *PASSIVIDADE* (HEBIDGE, 1975, p. 96, ênfases no original).

Esta formulação exprime uma polaridade exagerada, reflexo da oposição algo engessada que a Escola de Birmingham enxergava entre contracultura de classe média e subculturas de classe trabalhadora. No entanto, é interessante como Hebidge vê na nova forma dos *mods* de se relacionar com a dança e a música um potencial criativo que outros autores verão em movimentos musicais subsequentes, como a *disco music* e as formas de música eletrônica de pista.

Outras origens - Jamaica e Brasil

O Caribe, cenário da mistura de influências culturais africanas, europeias, norte-americanas e nativas, apresenta um exuberante conjunto de culturas musicais. E foi na Jamaica que se produziram algumas das maiores inovações em termos técnicos, de produção e apresentação de música gravada.

Entre as décadas de 1940 e 1950, surgem lá os primeiros *sound systems* – enormes conjuntos móveis de amplificadores e alto-falantes elaborados para tocar discos ao ar livre com o máximo de impacto possível (BREWSTER; BROUGHTON, 2000). O *sound system* é fruto de uma combinação de fatores: sendo um país extremamente pobre, as pessoas não tinham dinheiro nem para comprar discos nem para bancar bandas de música. Por outro lado, a proximidade com os EUA fazia com que a música produzida no continente lá chegasse pelas ondas de rádio, bem como pelas mãos de emigrantes que retornavam de tempos em tempos com discos. Os sistemas móveis de som eram montados em carrocerias de caminhonetes e estacionados em quintais – os chamados *dancehalls* – onde eram realizados eventos populares de música e dança.[39]

Nos *sound systems*, surgia a figura do MC (*master of ceremonies*), que pegava no microfone e lançava rimas por cima das músicas. Era o antecessor do *rapper*, figura central no vindouro *hip hop* – e do MC do funk carioca. Também era nos *sound systems* onde se podia escutar o *reggae*, a música popular da resistência, já que seu conteúdo político a tornava proibida para as conservadoras estações de rádio da época.

As primeiras formas de *remix* lá nasceram (anos antes da *disco* e do *hip hop* começarem a produzir suas intervenções nas gravações), especialmente a técnica do *dub*, surgida na década de 1960, que consistia em isolar camadas da gravação e multiplicar o baixo e a bateria das

[39] As festas de aparelhagem que abundam no norte do Brasil, de forte influência caribenha, remetem a este modelo de produção de equipamento musical e festa. Sobre este fenômeno, ver o trabalho de Antonio Maurício Dias da Costa (2009).

faixas, criando uma música mais espaçada, cheia de reverberações. Posteriormente, *dub* passou a denominar não apenas uma técnica e uma forma de *remix*, mas um subgênero de música.

No Brasil, a jornalista Claudia Assef fez uma espécie de versão brasileira da pesquisa de Brewster e Broughton e lançou, em 2003, o livro "Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil".[40] A autora localiza nos bailes *black* de fins da década de 1950 e 1960 as primeiras festas a funcionar regularmente com música mecânica, a cargo dos discotecários. O termo "DJ" só surgiria no Brasil em fins dos 1980. Os bailes *black* surgiram da necessidade de alternativas de lazer noturno para pessoas negras na cidade de São Paulo, já que os altos preços dos bailes com orquestra eram proibitivos para essa parcela da população (como em outros âmbitos da sociedade brasileira, não havia segregação racial oficial, mas o fator classe implicava numa segregação efetiva). Assim, os bailes ao som de discos eram a opção para este público.

A *disco music* do *underground* à perversão em poliéster

> A *disco* era a revolução. A *disco* era liberdade, união, amor. A *disco* era suja, espiritual, excitante, poderosa. A *disco* era secreta, *underground*, perigosa. […] era *queer*, faminta. Era emancipação. Antes do sucesso comercial transformar a música em uma perversão em poliéster de si mesma, e arrancar a cena do *underground* gay de Nova Iorque só para jogar no colo sem suingue dos EUA *mainstream*, a *disco* era a mais quente, mais sexy, mais redentora e mais profundamente apaixonada *dance music* existente. Contava com uma musicalidade fenomenal, frequentemente era poética e altamente lírica, podia ser tão experimental e tão profunda quanto quisesse, e era sempre *funky* além das expectativas (BREWSTER; BROUGHTON, 2000, p. 138).

A *disco music* foi um fenômeno que transformou definitivamente os clubes. Mais do que um gênero musical, era uma nova experiência na pista de dança e na forma de se produzir música para dançar. Na Nova Iorque da virada dos 1960 para os 1970,[41] as comunidades gays negra e latina da cidade foram seu berço, e seu contexto reverberava a recente Revolta de Stonewall, os movimentos feminista, pelos direitos civis e antiguerra do Vietnã. Como lembram Brewster e Broughton:

---

[40] A terceira edição do livro, de 2010, conta inclusive com um prefácio escrito por Brewster. A jornalista está na ativa, com seu portal Music Non Stop (https://musicnonstop.uol.com.br/), que acompanha a cena contemporânea de música eletrônica no Brasil. Em 2017, Assef lançou uma campanha de *crowdfunding* para lançar uma versão atualizada de seu livro.

[41] As primeiras referências à *disco* como um fenômeno musical e cultural datam de 1973.

> Seu espírito original – uma ênfase em igualdade, liberdade, união e amor – era simplesmente o idealismo dos sessenta amadurecido pela experiência do Vietnã e revigorado pela promessa de liberação negra/gay. E a *disco* não apenas refletiu estas mudanças, ao criar uma subcultura nova e vigorosa – que foi eventualmente cooptada pelo *mainstream* – a *disco* também ajudou a fazê-las avançar (ibid., p. 139).

O trecho acima ilustra como a *disco*, sendo um movimento cultural relevante, era parte de um processo dinâmico em que foi ao mesmo tempo fruto de intensas transformações e causa de deslocamentos posteriores. A *disco* nascera das cinzas da morte do sonho *hippie* estadunidense: o fim melancólico da década de 1960 foi marcado pelo incidente de Altamont, em que um show gratuito dos Rolling Stones terminou com o assassinato de um homem negro por um motoqueiro do Hell's Angels, em 1969. No ano seguinte, manifestantes contra a guerra do Vietnã foram mortos pela polícia em um protesto em Ohio. Os Beatles terminaram e Janis Joplin e Jimi Hendrix tinham morrido. Era o fim da era psicodélica e os clubes de Nova Iorque, que durante os 1960 foram um fenômeno eminentemente de elite, deixaram de ser frequentados pelas classes altas. Precisando de público, os clubes abriram as portas para jovens negros, hispânicos e brancos de classe trabalhadora, e os gays, que passavam a se esconder cada vez menos, formaram um novo mercado. Vários clubes "viraram" *gays* na época.

Além disso, o rock saía de formas psicodélicas dançáveis e entrava na era progressiva, do álbum-conceito, da ópera rock, dos solos de guitarra. Não oferecia muito mais em termos de batidas dançantes. Os clubes então se voltaram ao *R'n'B* e estilos latinos – processo encorajado pela maior presença negra e hispânica (ibid.).

Nesta época, a maior regulação dos clubes teve efeitos contraditórios. Muitos perderam as licenças para vender bebida alcóolica e viraram *juice bars* ["bares de suco"], o que reduzia o lucro, mas possibilitava que os estabelecimentos se mantivessem abertos a noite toda. Às sextas-feiras e sábados, o clube Sanctuary, um dos berços da *disco*, ficava aberto até o meio-dia seguinte.[42] Se faltava álcool, outras drogas eram facilmente encontradas, como diferentes pílulas, anfetaminas e LSD (ácido lisérgico).

O conceito de "discoteca" - termo importado do francês, como vimos acima – é fundamental no surgimento de uma cena *gay* na cidade de Nova Iorque. Como afirma o autor Kai Fickentscher,

[42] Como é comum nas cenas contemporâneas de Berlim e São Paulo que, cada uma à sua maneira, conseguem lidar com os regulamentos estritos sobre clubes.

> […] o período de 1969-71 pode ser visto como um ponto de inflexão para a *disco* em que dançar entre homens gays (e aqueles que apreciavam sua companhia) se tornou importante para formar uma comunidade e uma identidade coletiva. Neste processo, Nova Iorque deu à luz ao DJ como um novo tipo de *pop star.* Esta estrela tocava um novo instrumento, dois toca-discos e um *mixer*, em um novo palco: a cabine do DJ com seus controles de som e luz, bem como a pista adjacente a que se endereçava um sistema de som lançando um som ininterrupto, que tomava o recinto, estabeleceu a discoteca como um novo ambiente de performance (2000, p. 26, tradução minha).

Assim, a "revolução" social da *disco* é inseparável dos efeitos intensos que exerceu sobre a música como um todo. Pela primeira vez, o DJ passava a se estabelecer como um artista, sendo a figura central na produção de uma experiência única. As músicas começavam então a ser pensadas especificamente para a pista de dança, o que culminou na criação do *single*[43] de 12 polegadas, que permitia que as canções fossem mais longas, ocupando todo um lado do disco.

Ganhava-se em intensidade, já que se podia dançar uma música por mais tempo. Além disso, instrumentais mais longos no início e/ou no fim das faixas facilitavam que o DJ pudesse mixar duas músicas. A mixagem consistia em sincronizar a batidas, controlando a velocidade das duas faixas, para que as duas rodassem com o mesmo BPM (batidas por minuto). Munido de um par de toca-discos, o DJ podia controlar a entrada do disco que seria tocado movendo-o com a mão para a frente e para trás, até o momento exato em que subiria o volume. Enquanto isso, através de um fone de ouvido, apenas o DJ podia ouvir as duas faixas tocando e sincronizar suas respectivas batidas. Resolvia-se o problema da "quebra de clima" que significava o fim de uma música e a interrupção da batida – e da dança – enquanto a outra estava por começar.

Isto significou um rompimento com a estrutura comercial clássica da música popular, cujas canções duravam por volta de três minutos. As faixas maiores facilitavam a construção de um longo contínuo de música dançante, o que hoje conhecemos como *set* – a sequência sem interrupção de músicas que um DJ toca. Estavam lançadas as bases para quase todos os gêneros futuros de música eletrônica de pista.

A *disco* como um fenômeno exclusivamente subcultural durou pouco: na segunda metade dos Anos 1970, a febre já havia dominado o *mainstream*. O ano de 1977 foi marcado pelo momento em que a *disco* foi despida de sua origem negra e gay: o filme "Os Embalos de Sábado à Noite" [*Saturday Night Fever*] foi um megassucesso, com o personagem principal sendo um homem heterossexual de origem italiana interpretado por John Travolta. No mesmo ano, era aberto em Nova Iorque o clube Studio 54, em que a cultura das celebridades e "do ver e ser

[43] *Single* é o nome dado à faixa lançada individualmente em disco, acompanhada apenas por um lado B. Com o surgimento do disco de 12 polegadas e o remix, passa-se a incluir mais versões e um *single* pode chegar a conter seis faixas.

visto" tomou o lugar da atmosfera de união e do clima democrático das primeiras discotecas *underground*. Este novo direcionamento foi duramente sentido por aqueles que viveram os primórdios da *disco*:

> A *disco* era todo um movimento - as pessoas realmente sentiam aquilo. Posteriormente, elas se decepcionaram com o fato de que a qualidade idealista daquilo estava sendo atropelada em favor do dinheiro e da celebridade. Por mais que a *disco* fosse *glitzy* [extravagante, glamourosa] e certamente amasse a cultura da celebridade, nunca houve a sensação de que fosse guiada por aquilo. Era muito mais guiada por uma ideia *underground* de união. O manifesto era a música. O amor é a mensagem [*Love is The Message*][44] (ALLETTI apud BREWSTER; BROUGHTON, 2000, p. 136).

A *disco* virava a "perversão em poliéster" de que falavam Brewster e Broughton. As grandes gravadoras passaram a investir maciçamente no gênero, e artistas brancos se tornavam as faces do novo sucesso comercial que dominava o mundo. O processo de expansão comercial da *disco* culminou em um fim melancólico em 1979, quando um DJ de rock de uma rádio de Chicago convocou um "protesto" denominado *disco sucks* (em tradução livre, "*disco* é um saco"), em que torcedores levaram LPs de *disco* para serem destruídos num campo de beisebol, no intervalo do jogo. O público, em sua maioria homens brancos como o DJ, invadiu o campo, gerando uma confusão que foi contida pela polícia. O evento marcou a reação de tons homofóbicos e racistas de homens brancos do rock inconformados com o sucesso de uma música de raízes negras e gays.

Ainda que a história da *disco music* seja contada até hoje a partir deste binômio temporal que opõe um início gay-negro-*underground* a um fim hetero-branco-*mainstream* que reproduzi brevemente acima, alguns autores chamam atenção para o caráter *queer* que sempre esteve presente no movimento, no sentido em que este deslocava padrões normativos tanto heterossexuais quanto gays. Um exemplo desta perspectiva está presente no trabalho de Tim Lawrence, "Disco and the queering of the dance floor" (2011), em que o autor chama a atenção para "o potencial de propiciar uma experiência afetiva e social do corpo que ultrapassava as concepções normativas das sexualidades gay e heterossexual" (LAWRENCE, 2011, p. 231, tradução minha).

Para Lawrence, a *disco* representou a primeira experiência de *social dancing* que não se organizava em torno do casal heterossexual. No entanto, enfatiza ele, o público dos eventos desta época não era exclusivamente composto por homens gays: as festas do Loft e do Sanctuary,

[44] "Love Is The Message" é o título de um dos maiores hinos da *disco*, lançado pela banda MFSB. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xe3Q7uajzYM. Acesso em: 30 jun. 2017.

tidos como espaços pioneiros da *disco* na Nova Iorque do início dos 1970, se distinguiam justamente por uma heterogeneidade não apenas em termos de raça, mas também de gênero e orientação sexual. Assim, havia mulheres heterossexuais e lésbicas, e também homens heterossexuais.

A possibilidade de se dançar sozinho significava a produção de uma nova sociabilidade coletiva, em que era possível interagir com várias pessoas, independente de gênero e sexualidade. A dança deixava de ser um meio para envolver-se com um membro do sexo oposto, sem que isso significasse apenas a ampliação dos candidatos a envolvimentos eróticos; a própria troca na pista de dança se tornava o objetivo, a dança se tornava um fim em si mesmo (LAWRENCE, 2011).

Outro fator no processo que o autor chama de *queering the dance floor* é a nova posição do DJ. Como vimos acima, passava-se a buscar a manutenção do fluxo rítmico a partir da apresentação das músicas em sequência, para o que a nova técnica de mixar as faixas, sincronizando as batidas, significou um grande passo. A falta de um artista performando as músicas e o relativo anonimato do DJ produziram então uma nova forma de se relacionar com a música, que privilegiava ainda mais seu aspecto sonoro em detrimento da imagem do artista. Subvertia-se a hierarquia artista-produtor, público-consumidor. Na pista de dança, o espetáculo é horizontal e quem dança é tanto parte da atmosfera musical quanto quem emite o som – agora o DJ. A horizontalidade se traduz até mesmo no espaço físico – especialmente em festas *underground*, as cabines dos DJs ficam na mesma altura do público, diferente do palco de shows.

Lawrence lembra também o papel da própria música neste processo. Derivada de gêneros como *R'n'B*, *soul*, *gospel*, *funk*, a *disco* colocava em evidência a figura da diva, encarnada em vocalistas como Gloria Gaynor e Loleatta Holloway, afastando-se da figura eminentemente masculina do astro de rock.

Por último, o autor evoca a relação entre temporalidade e tecnologia ao enunciar a experiência de um engajamento intenso com a pista de dança, que era favorecido pelas longas horas de festa. Como dito anteriormente, isto era possível pelo fato de que os locais em que nasceu a *disco* não vendiam álcool e, assim, podiam contornar a rígida legislação nova-iorquina sobre clubes:

> O tempo da domesticidade burguesa e produtividade capitalista era perturbado no cenário da *disco*, onde ciclos de batidas repetitivas criavam uma experiência alternativa de temporalidade, e a ausência de relógios possibilitava aos dançarinos que se movessem em um meio em que do trabalho [*work*][45] – o

[45] O termo *work* se tornou um sinônimo para dança intensa, especialmente em contextos *gays* e negros como a *disco* e a *ball culture* nova-iorquinas. São comuns expressões como "*work the dance floor*" e "*you better work!*".

> trabalho da dança - não se exigia que fosse produtivo no sentido econômico convencional ou mesmo heterossexual. Neste contexto, os DJs baseavam-se em uma série de músicas que atravessavam fronteiras espaciais e temporais para evocar, e em certos aspectos criar, uma utopia sônica radicalmente diversa. Sua prática de usar duas cópias de um disco para não apenas superar, mas também estender o tempo – digamos, ao estender uma parte particularmente popular da música – culminou na criação de um novo formato de disco (o *single* de 12 polegadas) que permitiu aos DJs tocarem longos *mixes* que foram especialmente remixados para a pista de dança. A ênfase na duração temporal era importante. Se a faixa fosse longa, o/a dançarino/a tinha uma maior oportunidade de se perder na música, e, portanto, entrar em uma dimensão alternativa que menos esvaziava o lugar do corpo do que o realinhava em uma nova realidade sonora. […] As longas horas encorajavam os *partygoers* a se engajar em maratonas de dança em que o físico era priorizado em detrimento do racional, e isso abria os participantes à experiência do corpo como uma entidade que não era circunscrita e singular, mas antes permeável e conectada (ibid., pp. 238-239, tradução minha).

Leituras teóricas como a de Lawrence, que destrinchassem a experiência *disco* na pista de dança e enfatizassem seu caráter democrático e subversivo, no entanto, surgiram apenas a partir de certo distanciamento histórico, especialmente a partir da década de 2000. A rápida apropriação da *disco* pelo *mainstream*, a segmentação sexual e racial dos clubes, e a vitória da cultura da celebridade e do dinheiro simbolizada pelo Studio 54, fez com que leituras político-culturais vissem a *disco* sob esse prisma negativo. Hebidge, por exemplo, não concedia ao fenômeno *disco* a mesma generosidade que concedeu ao *glam rock* e a David Bowie, como vimos anteriormente. Em todo seu livro "Subcultures", há apenas uma mal-humorada referência à *disco.* Diz o autor: "abandonado à própria sorte, o *pop* tendeu a se atrofiar em vazios ritmos *disco* [...]" (HEBIDGE, 1979, p. 60, tradução minha).

Esta percepção da *disco* como vazia provavelmente se refere às produções da grande indústria musical que, em 1979, já estava saturada. O fato de o autor escrever do Reino Unido também pode ter contribuído para que sua leitura alcançasse apenas, com perdão do trocadilho, a versão "para inglês ver" da *disco music.*

Como lembra Lawrence, a esquerda sempre relutou em se engajar em políticas do prazer. Com a *disco music*, não foi diferente. Assim, mesmo no seio do CCCS, onde justamente a crítica a essa visão moralista de parte da esquerda dava o tom, a *disco* não recebeu a devida atenção. Uma honrosa exceção foi o breve artigo "In defence of disco [Em defesa da *disco*]" (1979),

---

Esse uso, segundo Fickentscher, pode ser visto como "uma inversão afro-americana do conceito central da ética de trabalho protestante anglo-americana [...]" (FICKENTSCHER, 2000, p. 64, tradução minha). A centralidade desta ideia se atesta pelo próprio título do livro deste autor, "'You better work!': underground dance music in New York City". A ideia de inversão, cara a leituras clássicas na Antropologia sobre festas, é atualizada também pela noção de uma temporalidade específica da *disco*, apresentada por Lawrence no trecho acima.

escrito por Richard Dyer, cujo PhD foi realizado no Centro. Publicado não por acaso no jornal Gay Left, produzido por um coletivo de homens gays de esquerda, o artigo teve pouca repercussão à época. Escrito em tom extremamente pessoal, sem deixar de ser analítico, o texto de Dyer enfatiza que

> a *disco* é mais do que apenas uma forma de música, ainda que certamente a música esteja no coração dela. *Disco* é também tipos de dança, clube, moda, filme, etc.; - em uma palavra, um tipo de *sensibilidade*, manifesta em música, clubes, etc.; historicamente e culturalmente específica, economicamente, tecnologicamente, ideologicamente e esteticamente determinada – e que vale a pena pensarmos sobre (DYER, 1979, p. 20, tradução minha, ênfase no original).

Esta visão da *disco* remete à perspectiva que alguns autores apresentaram sobre o *camp*, definido também como uma sensibilidade. Desde as seminais "Notas sobre *Camp*", de Susan Sontag (1987 [1964]) e a etnografia "Mother camp: female impersonators in America", de Esther Newton (1972), até os trabalhos mais recentes de David Halperin e Nadine Hubbs, o *camp* vem sendo ricamente tematizado nas Artes e nas Humanidades. Seria o modo irônico e ácido de se referir a produtos culturais e ao mundo de uma maneira geral que aparece em muitos contextos LGBT, especialmente entre homens gays, travestis e mulheres trans. Frequentemente, o *camp* se expressa a partir do humor. Para Halperin (2012), o *camp* está relacionado a uma conexão específica entre *glamour* e abjeção, que parece informar o que o autor chama de *gay male culture*.[46] Ou, como afirma Sontag:

> A questão fundamental do Camp é destronar o sério. O Camp é jocoso, antissério. Mais precisamente, o Camp envolve uma nova e mais complexa relação com o "sério". Pode-se ser sério a respeito do frívolo, e frívolo a respeito do sério (SONTAG, 1987 [1964], p. 332).

Em seu texto, Dyer refuta a crítica que via a *disco* como essencialmente capitalista. Para ele, o fato de um produto cultural estar inserido no capitalismo – como era o caso da *disco*

[46] O conceito de "*gay male culture*" é controverso, tendo sido extensamente debatido no próprio texto do autor. Halperin usa o termo para designar o que ele identifica como uma forma específica de se relacionar com a cultura, encontrada em diversos contextos entre homens homossexuais. O autor ressalta, porém, que "a *gay culture* não tem apelo exclusivamente entre aqueles com preferência erótica pelo mesmo sexo. Por princípio, se não de fato, qualquer um pode participar da *homossexualidade como cultura* – isto é, da *prática cultural* da homossexualidade. Gaycidade, então, não é um estado ou uma condição. É um modo de percepção, uma atitude, um ethos: resumindo, é uma prática" (HALPERIN, 2012, p. 13, tradução minha, grifos do autor).

àquele ponto – não significa que esteja todo o tempo, e de maneira automática, propagando o capitalismo.[47]

O argumento de Dyer, classicamente antropológico, vai no sentido de indicar que os usos que se faz de uma mercadoria não são inequívocos: a maneira com que os homens gays se apropriavam da *disco* era importante na formação de uma identidade gay. Citando a similaridade com o *camp*, ele defende que se trata de "um uso 'contrário' do que a cultura dominante fornece […] e tem tanto potencial subversivo quanto implicações reacionárias" (DYER, 1979, p. 20, tradução minha).

Dyer apresenta uma rica interpretação recheada de exemplos para apontar três características principais da *disco music*, diferenciando-as de outros gêneros musicais. São elas o erotismo, o romantismo e o materialismo. O erotismo da *disco* seria um erotismo "de corpo inteiro", em que as letras e o intenso componente rítmico se combinariam, distinguindo-se, por um lado, do erotismo "desencarnado" da música popular e, por outro, do erotismo cortante, fálico, do rock.

Sobre romantismo, Dyer mais uma vez remete ao *camp* ao ressaltar a ambivalência entre melancolia e celebração que as exuberantes músicas *disco* transmitem. Admite-se a inevitável realidade da efemeridade das relações ao mesmo tempo em que se celebra e valida esta mesma experiência. Por fim, o autor descreve o materialismo da *disco* a partir de sua combinação específica entre erotismo, romantismo e o próprio materialismo. Esta combinação

> nos conta […] que nós vivemos em um mundo de materialidade, que nós podemos desfrutar a materialidade, mas que a experiência de materialidade não é necessariamente o que o mundo cotidiano nos assegura que é. Seu erotismo nos permite redescobrir nossos corpos como parte desta experiência de materialidade e a possibilidade de mudança (DYER, 1979, p. 23, tradução minha).

Bem como o *camp*, a *disco* subverteria os significados do trágico e do dramático, em que o lamento e a exaltação se confundiriam. A relevância das teses de Dyer são reforçadas pelos impactos da *disco* na *club culture* que nasce na década de 1980 e na centralidade que os espaços de sociabilidade noturna têm para a formação de uma identidade gay. Assim, se Dyer foi uma voz solitária em sua análise pioneira da *disco* na época, podemos ver ecos de sua visão em trabalhos escritos décadas depois, como os citados acima.

---

[47] É importante notar que Dyer fala de sua própria experiência com a *disco*, na Inglaterra de 1979. Trata-se, como no caso de Hebidge, de uma versão já um pouco deslocada de suas origens *underground* e, portanto, mais "comodificada".

Ao longo dos anos 1980, no esteio da saturação da *disco*, surgem nos EUA os dois subgêneros que estabelecem a música eletrônica de pista, e que vão ganhar os nomes de *house* e *techno*. Com os avanços tecnológicos de sintetizadores e demais equipamentos de produção de música digital, estes gêneros fundam a *club culture* como a conhecemos hoje e seguem sendo as maiores referências em termos de música eletrônica para dançar.

House*, a vingança da *disco

"Eu vejo a *house* como a vingança da *disco*" (KNUCKLES apud BREWSTER; BROUGHTON, 2000, p. 314). Esta icônica frase, enunciada por Frankie Knuckles, DJ que é considerado um dos fundadores da *house music*, sintetiza o parentesco entre este gênero e a *disco*. Como vimos na seção anterior, a *disco* vivera uma expansão seguida por um protagonismo na produção de música *mainstream* e uma subsequente "morte" - tudo isso em um período de aproximadamente uma década. A "morte" foi relativa porque, embora a grande indústria tenha virado as costas para o gênero, ele sobreviveu no *underground*, tomando outras formas, como atesta o próprio surgimento da *house*.[48] Knuckles tinha sido um DJ relativamente reconhecido de *disco* em sua residência na sauna *gay* nova-iorquina Continental Baths, entre os anos de 1971 e 1975, juntamente com Larry Levan. A atuação de Levan no clube nova-iorquino Paradise Garage ao longo de uma década, entre 1977 e 1987, também foi responsável por muitas das formas de música para dançar pós-*disco*.

Após deixar a Continental Baths, Knuckles se mudou para Chicago e se tornou residente no clube Warehouse a partir de 1977. A origem do termo *house music* é atribuída ao sucesso que as músicas tocadas no clube faziam, de onde veio o rótulo "*Warehouse music*", logo abreviado para a forma utilizada até hoje. Antes de se tornar um gênero distinto de música eletrônica de pista, a *house* designava uma atmosfera atribuída a uma série eclética de músicas de vários gêneros: como afirmam Brewster e Broughton, "se uma faixa fosse *house*, era música de um clube *cool*, era *underground*, era algo que você nunca ouviria no rádio" (ibid., p. 317). Era um

[48] Outros subgêneros derivados da *disco* são o *hi-NRG* (pronuncia-se como *high energy*) e o *hip hop*, também surgidos em Nova Iorque. O *hi-NRG* se inspirava no ritmo "mais branco" da *Eurodisco* - versão europeia do gênero, e valorizava melodias mais do que linhas de baixo e velocidade mais do que *funkiness*, e tomava forma em canções e artistas caracterizados por um histrionismo *camp.* Também conhecido como "gay *disco*", nasceu justamente em clubes frequentados quase que exclusivamente por homens gays brancos e de classe média/alta. Já o *hip hop* nasceu do uso de trechos de faixas de *disco* e *funk* por DJs, combinados com o *rap – rhythm and poetry* (ritmo e poesia), versos falados rapidamente por cima de uma batida, herança da tradição dos *soundsystem* jamaicanos (BREWSTER; BROUGHTON, 2000). Não me aprofundarei nestes gêneros aqui, porque ambos têm pouca influência nas *club cultures* que dão origem às cenas analisadas nesta tese - o primeiro por sua curta duração e o segundo por ter se enraizado em cenas mais protagonizadas por artistas e públicos heterossexuais, e menos restritas a clubes.

adjetivo que se aplicava também a lugares e pessoas: "em Chicago, o clube certo seria '*house*', e se você fosse lá, você seria *house*, bem como seus amigos" (idem). Segundo os mesmos autores, Knuckles conta que a primeira vez que soube do termo foi em 1981, quando, passando por um bar, viu um aviso na janela que dizia: "tocamos *house music*". Perguntou então a um amigo o que significava aquilo, ao que este lhe respondeu: "significa a música que você toca no Warehouse".

Todas as noites de sábado até as tardes de domingo passavam pelo Warehouse milhares de pessoas – a maioria homens gays negros; vestidos para suar, muitos turbinavam sua noite de dança com LSD e MDA em pó (um precursor do ecstasy - MDMA). O fato de ser então o único clube da cidade aberto até tarde contribuiu para que jovens heterossexuais e brancos vencessem a resistência a dançar a música de um DJ negro e gay, em uma pista dominada por homens também gays e negros. Aos poucos, a música de Knuckles contagiou também aquele público. Poucos anos depois, estabelecia-se na noite *underground* de Chicago uma sensação de abertura sexual; casos de homofobia eram raros, senão inexistentes. O protagonismo gay se traduzia na pergunta recorrente: "você é um *filho* ou um *enteado*?", em que o primeiro termo significava gay e o segundo, hetero. Ser um enteado era ser aceito, apesar de sua heterossexualidade. Há relatos até de pessoas que experimentavam a bissexualidade como uma tentativa de se aproximar do verdadeiro sentido da *house* (ibid).

No início, a trilha sonora era pura e simplesmente *disco* e algumas formas derivadas, como a vertente italiana, mais mecanizada e robótica, conhecida como *Italo disco.* Com a produção estadunidense de música *disco* minguando consideravelmente, resultado da saturação e da campanha de boicote ao gênero, Knuckles e outros DJs de Chicago começaram a experimentar com tecnologias recentes de produção musical para recriar faixas para a pista de dança.[49]

Seguindo a prática iniciada pelos DJs de *disco* em Nova Iorque, Knuckles estendia a introdução e trechos sem vocal de faixas, incluindo novas batidas e sons, buscando aprimorá-las para a pista de dança. "Eventualmente, seus projetos se tornariam *remixes* complexos, à medida em que ele adicionava ritmos, linhas de baixo e baterias completamente novas sob canções familiares" (ibid., 2000, pp. 319-320). Se essa prática já era mais ou menos comum em Nova Iorque e em outas cidades há alguns anos, em Chicago era novidade. Estes experimentos foram as raízes da *house music.*

[49] É interessante notar como esta predileção por música "antiga" remete ao movimento *northern soul* britânico da década anterior, que abordamos anteriormente. Dessa vez, no entanto, as facilidades técnicas que se multiplicavam nos anos 1980 possibilitaram um desenrolar diferente, com a criação de um novo tipo de música.

As primeiras faixas completamente originais de *house* começam a surgir neste contexto a partir da programação de baterias eletrônicas com bases simples e repetitivas que induziam o público ao frenesi na pista de dança. O advento de equipamentos eletrônicos cada vez mais acessíveis – especialmente as baterias eletrônicas - tornava a produção mais fácil e assim ia se desenhando o surgimento de um novo estilo musical.

Nascia a *house*, considerada o primeiro gênero musical criado especificamente para a pista de dança desde sua concepção. Em lugar de músicos, DJs produziam as músicas de forma inteiramente eletrônica – às vezes, com vocais originais, às vezes, com *samples* de outras músicas.[50] Entre os anos de 1984 e 1986, foram produzidas várias das faixas que são reconhecidas hoje como as primeiras gravações de *house.* Destas, várias já circulavam pelos clubes da cidade mesmo antes de serem lançadas oficialmente. O espírito de entrega à pista de dança tomava forma nos títulos das obras, como em "Move Your Body [Mexa Seu Corpo]"[51] e "I've Lost Control [Perdi o Controle]".[52] O caso mais emblemático talvez seja a do uso da pergunta "Can You Feel It? [Você Está Sentindo?]".[53] A ideia de *feeling* poderia ser pensada em português tanto como "sentido" quanto como "sentimento". Como afirma o autor Tony Langlois (1992), a potência dos amplificadores e seu posicionamento estratégico em clubes e festas de *house* fazem com que a música seja não apenas ouvida, mas sentida em vibrações pelo corpo todo. No entanto, lembra o autor, esse *feeling* é também emocional, já que o uso de drogas que produzem empatia – como o ecstasy – produz experiências de comunhão que são constantemente lembradas nas produções musicais e nos discursos sobre diversas *club cultures.*

A relação entre as novas tecnologias de produção musical e o desenvolvimento da música eletrônica de pista tem um exemplo emblemático. Trata-se do uso inusitado do sintetizador Roland TB-303, que terminou por dar origem a um dos mais relevantes subgêneros de *house*. O aparelho, concebido para reproduzir um baixo e servir de acompanhamento para guitarristas praticarem seus solos, foi um fracasso de vendas. No entanto, nas mãos de DJ Pierre, Herb Jackson e Earl "Spanky" Smith, que formavam o grupo Phuture em Chicago, teve um destino inesperado e prolífico.

---

[50] *Sample* é o nome que se dá a um trecho de uma gravação utilizado em outra gravação subsequente. Pode se referir a segmentos de uma música ou sons em geral.
[51] Lançada em 1986, por Marshall Jefferson. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QAR8cq5Bl94. Acesso em: 13 jul. 2017.
[52] Lançada em 1986, por Sleazy D. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lJnqRCwPeSw. Acesso em: 13 jul. 2017.
[53] Lançada em 1986, por Mr. Fingers. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UeiH9Mm0E5Y. Acessos em: 13 jul. 2017.

Ao girarem os controles do aparelho ao máximo, gerava-se o que Brewster e Broughton (2000) chamaram de "uma espécie de bip alienígena atormentado". Em fins de 1985, o trio gravou uma fita e a levou ao DJ Ron Hardy, residente do clube The Muzic Box – novo nome do Warehouse. Após alguma insistência, o DJ conquistou o público com o som da fita, cujo conteúdo foi intitulado pelas *clubbers* do local, adeptas do LSD, como "faixa ácida do Ron Hardy". Em 1987, o Phuture lançou o vinil da faixa com o título "Acid Tracks".[54] A partir de então, toda gravação de *house* que apresentasse os sons "ácidos" característicos do Roland TB-303 eram chamadas de *acid house.*

Na cidade de Detroit, a *house* foi base para experimentações eletrônicas ainda mais radicais. Imiscuída na atmosfera distópica e pós-industrial da "cidade-motor", a *house* deu origem ao *techno*; os dois se tornariam os gêneros de música eletrônica de pista mais importantes até hoje.

***Techno*, o som da distopia**

> Enquanto outras formas se engajam nos hábitos de copiar, emular, reciclar – voltando a temas favoritos e linhas de baixo confiáveis – o *techno* almeja a claridade da criação pura. Rejeitou a representação em favor da abstração, tentando assim alcançar algo mais novo e mais ousado. Ideais ambiciosos, aliás. Em uma cidade devastada pela perda da fé no progresso, o *techno* tentou construir uma nova crença no futuro. Sua noção básica era essa: se a *house* é só *disco* tocada por microchips, que tipo de barulho fariam estas máquinas por si próprias? (BREWSTER; BROUGHTON, 2000, pp.344-345)

O trecho acima sintetiza bem a atmosfera em que surge o *techno* de Detroit. Diferente da *house*, gênero que foi seu próprio berço, o *techno* tomou forma mais nos porões das casas dos jovens que o projetaram do que no ambiente caótico dos clubes. As origens do gênero são largamente atribuídas ao trio de amigos Derrick May, Juan Atkins e Kevin Saunderson, que juntos exploravam a noite da capital vizinha, já que a cena de clubes *underground* de Detroit era virtualmente inexistente.

A produção intimista do *techno* parece ecoar nas características da música, mais reflexiva e robótica do que seu par de Chicago. A inspiração em ritmos europeus como o *synth pop* e a *Eurodisco*, e em bandas eletrônicas europeias como o Kraftwerk, que já se insinuava na *house* e no *hip hop*, ganha ainda mais protagonismo. No entanto, ainda que usualmente se refira

[54] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JCUPc9zVfyo. Acesso em: 13 jul. 2017.

ao *techno* como uma versão cerebral e filosófica da *house* e a atmosfera pós-industrial de Detroit seja muito citada como um elemento constitutivo do gênero, seus fundadores também costumam lembrar que o que pretendiam fazer era *house music.*

Como seus dois colegas, May era frequentador assíduo das noites de Ron Hardy no Muzic Box e atribui a essa cena o caldo de que emergiu o *techno*: "penso que progredi na *dance music* porque tive a chance de ver um pouco do futuro – garotos negros gays, garotos negros *hetero*, todo mundo *se jogando* [*going for it*] e isso era algo que você não via muito em Detroit" (ibid., p. 354). Mais uma vez, é ressaltada a relevância da mistura entre jovens de diferentes sexualidades como um componente essencial desta nova forma de se viver a noite e o prazer da dança que se estendia da *disco* dos 1970 em Nova Iorque à nascente cena *house* de Chicago.

O próprio surgimento do rótulo "*techno*" tem mais a ver com uma jogada de marketing do que com uma necessidade de distinção que partisse dos próprios artistas. Retrospectivamente, se atribuem às faixas lançadas em 1985 o título de primeiras gravações *techno* - praticamente ao mesmo tempo em que surgem as primeiras *house.* No entanto, o termo só começa a ser usado em 1988, justamente no contexto de licenciamento para o mercado britânico de uma coletânea com o som das pistas de Detroit. Os responsáveis pelo lançamento acharam que "The House Sound of Detroit" não contemplava a especificidade da música produzida ali. O álbum então recebeu o nome definitivo "Techno! The New Dance Sound of Detroit", estabelecendo assim a nomenclatura do novo gênero musical, que viria a encontrar um mercado amplo na Europa, lócus principal de seu desenvolvimento nas décadas seguintes e até hoje.

A consagração na Europa

"Os Estados Unidos criaram o DJ e lhe deram sua música. A Grã-Bretanha, em sua fértil *club culture*, lhe deu um lar" (ibid., p. 391). Esta imagem, repetida pelos autores ao longo de sua obra, resume bem o que significou a travessia para a Inglaterra dos sons *underground* produzidos nos EUA. Se durante os Anos 1980, a *house* e o *techno* ficaram limitados basicamente aos subterrâneos de Chicago e Detroit, do outro lado do Atlântico, os subgêneros proliferaram rapidamente.

Um grupo de DJs e produtores de festa britânicos passaram o verão de 1987 em Ibiza, onde entraram em contato não apenas com a *house* e o *techno* que vinham dos EUA – e que ficaram conhecidos na Inglaterra reunidos sob a alcunha *acid house* (na esteira do sucesso da

faixa “Acid Tracks”), mas também com a droga cujo impacto seria fundamental no entendimento do que passaria a significar a *club culture*: o ecstasy.

> Ecstasy. E, X, metilenodioximetanfetamina, MDMA, o composto químico que muda tudo. É difícil imaginar uma droga que conduza mais à experiência *clubber*. Dá energia, realça luz e som e pode fazer uma sala cheia de pessoas abandonar suas defesas, esquecer suas inseguranças e experimentar uma sensação de intensa comunhão. Não à toa é classificada como um empatogênico, de empatia, de transcendência da individualidade (idem, pp. 392-393).

As primeiras drogas “de pista” tinham como principal objetivo aumentar a energia, como a cocaína e a anfetamina. A popularização do LSD na década de 1960 trouxe a experiência de uma droga que agia diretamente nos sentidos; foi fundamental para as utopias do rock psicodélico e da *disco* da década seguinte. O ecstasy potencializava essa sensação; o movimento da *acid house* no Reino Unido ecoava os 1960, na crença de que a combinação entre drogas e música poderia mudar o mundo (ibid.). Não por acaso, os verões de 1988 e 1989 ficaram ambos conhecidos na Inglaterra como “Second Summer of Love” [Segundo Verão do Amor], atualizando o icônico verão de 1967 em São Francisco, em que uma multidão de *hippies* se reuniu para celebrar o sonho de um outro mundo ao som de rock psicodélico e embalados pelo LSD - fenômeno que ficou conhecido como “Summer of Love”. Lembrando a ênfase no corpo e nas sensações que subjazia todo o contexto da *house*, os autores afirmam:

> O ecstasy mudou a forma como a música era melhor experimentada. É uma droga que se concentra no físico, enfatiza o fato de que você tem um corpo, e leva até o mais duro *careta* para a pista de dança. Não se tratava mais de ouvir a música, tratava-se de *senti-la*, de se fundir com a fisicalidade da música. “Can you feel it?” estrondava o *sample*, e milhares de iniciados no E gritavam “Sim!” (ibid., p. 396, ênfase no original).

Socialmente, o movimento *acid house* teve um impacto significativo ao romper barreiras sectárias na cultura *pop* britânica. Fez as pessoas serem mais tolerantes; jovens rapazes baixavam a guarda e *se jogavam* na pista; moças e rapazes aprendiam a se apreciar como amigos e a não se perceberem apenas como opostos na “guerra dos sexos”; contribuiu para certa erosão do famoso caráter reprimido dos britânicos, além de reduzir o racismo e a homofobia. “Negro dançava com branco, que dançava com gay, que dançava com hetero. E porque encorajava a autoestima e parecia destravar as possibilidades, lançou uma porção de pessoas em carreiras criativas” (idem). Esta última frase ilustra a potencialidade que o *clubbing* tem em ultrapassar

seus limites espaço-temporais e produzir transformações na vida das pessoas que nela se engajam. Nas cenas contemporâneas de Berlim e São Paulo, este efeito também é apontado por interlocutores, como veremos no Capítulo V.

A partir de 1988, as festas que uniam a nova música e o ecstasy cresceram vertiginosamente, dando origem ao movimento *rave. Rave*, palavra em inglês que significa delírio, frenesi, passou a nomear as enormes festas que, extrapolando o espaço do clube, começaram a tomar espaços ao ar livre, mais afastados da cidade. Os eventos, que chegavam a atrair milhares de pessoas, eram promovidos e divulgados de maneiras furtivas, buscando evitar o conhecimento das autoridades. Segundo Brewster e Broughton,

> uma *rave* era uma versão idealizada do *clubbing*. Não era sobre visitar um estabelecimento construído com um propósito, era sobre criar um lugar novo; era sobre criar uma cidade por uma noite. Um clube tinha um lugar no espaço e no tempo, mas uma *rave* era feita de possibilidades. Uma *rave* existia nas mentes das pessoas que dançavam juntas. Sem elas, não existia lugar nenhum, apenas um campo à beira de uma estrada. Enquanto Margaret Tatcher afirmava, "não existe essa coisa de sociedade", em sua cara estavam milhares de pessoas construindo comunidades por uma noite. As *raves* enfatizavam o ideal extasiante da *acid house*: eram as pessoas que importavam acima de tudo (ibid., pp. 398-399).

Esta é outra forma em que o espírito de possibilidades múltiplas reaparece nos contextos da Berlim dos Anos 1990 ou da São Paulo contemporânea, traduzindo certa sensação do que constituiria o ideal *clubber*. Naquele contexto, no entanto, a liberdade não duraria muito. A atenção indesejada do governo logo se fez presente e, finalmente em 1994, uma lei que proibia eventos de grande porte, criminalizando explicitamente as *raves* e festas independentes foi a pá de cal em um movimento que já vinha se transferindo para os clubes legalizados e se tornando uma atividade *mainstream.*

> Fora a primeira vez que a música *pop* de uma cultura jovem era especificamente proibida. Sua famosa definição legal da *house* e do *techno* como "sons total ou predominantemente caracterizados pela emissão de uma sucessão de batidas repetitivas" mostrou o quão seriamente o governo via a ameaça da *dance culture*, com sua combinação de música, drogas e hordas de jovens enérgicos (ibid., p. 402).[55]

Apesar da crescente comodificação da experiência *clubber*, a década de 1990 também foi marcada por uma politização crescente das festas independentes. A energia transformadora que antes se traduzia em ideais mais difusos, como o famoso acrônimo PLUR – *peace, love,*

[55] O trecho citado pelos autores foi extraído do ato legislativo que proibia a realização das *raves.*

unity, respect [paz, amor, união, respeito], difundido nas *raves*, agora encontrava uma direção clara: a desobediência civil a um governo preconceituoso e conservador. Assim, passava-se a fazer festas pelo direito de fazer festa, revestindo os eventos de um caráter abertamente político. Este *background* político informa não apenas a cena subsequente de festivais alternativos do Reino Unido (O'GRADY, 2015) e os similares franceses, as *free parties* e os *teknivals* (PETIAU, 2015), mas várias outras cenas que enfrentam constrangimentos semelhantes por parte de suas respectivas forças da ordem. Entre elas, podemos destacar a cena noturna de Nova Iorque que sofreu – e sofre – com a política de tolerância zero lançada pelo prefeito Rudolph Giuliani, que fechou o cerco contra clubes na década de 1990 (HAE, 2011), e a cena de São Paulo, desde os tempos do Lei do PSIU, que impõe restrições severas a estabelecimentos noturnos, até a atual gestão Doria, que passou a cercear as festas *independentes* em espaços alternativos.

A chegada da *house* e do *techno* na Europa não se limitou ao Reino Unido. Sua influência se fez notar também em países como Bélgica, França, Holanda e, principalmente, Alemanha. Vejamos, então, alguns caminhos da cena de Berlim que nos ajudam a compreender como se configura a *club culture* contemporânea desta cidade.

Berlim, cidade interrompida

O *techno* originado em Detroit não refletiu no desenvolvimento de uma cena de clubes na cidade. Como vimos, foi na Europa que a música eletrônica de pista ganhou força em fins dos 1980 e começo dos 1990. Em Berlim, o *techno* de Detroit experimentou seu maior sucesso e desenvolvimento constante – Berlim é considerada a capital do *techno* até hoje.

Na década de 1980, Berlim Ocidental era uma cidade desolada. Cercada pelo famoso Muro, era um pedaço da parte capitalista do país, a República Federal da Alemanha, em meio ao resto do lado oriental do país, a República Democrática Alemã, que vivia sob o regime socialista autoritário ligado à URSS. A perspectiva de viver isolado em uma cidade ainda repleta dos sinais de destruição da guerra não era especialmente atrativa para o cidadão alemão médio. Porém, uma série de subsídios oferecidos pelo governo atraía muita gente disposta a encarar Berlim em troca da possibilidade de viver com muito pouco – os alugueis eram baixíssimos, quando não inexistentes: era possível morar pagando apenas as contas de gás e luz. Somava-se a isso a dispensa do serviço militar obrigatório a quem vivesse na cidade, o que atraiu uma boa quantidade de jovens de esquerda, sem inclinações bélico-patrióticas, muitos deles com pendores artísticos.

A possibilidade de viver bem com pouco fez da cidade palco de muita experimentação artística e musical. A cena *punk*, que em fins da década de 1970, já se diluía em diferentes subgêneros de rock, era ainda forte na Berlim dos 1980. No entanto, bem como a cena *disco*, esta começou a estagnar na cidade a partir de 1985. Até que, alguns anos depois, chega dos EUA o *techno* que, coincidindo com a queda do Muro, produz uma revolução que dará o tom da cena nas décadas seguintes. Esta história é contada pelos autores Felix Denk e Sven Von Thülen, que recriam no livro "Der Klang der Familie:[56] Berlin, techno and the fall of the Wall" [O som da família: Berlim, *techno* e a queda do Muro] (2014) a formação da cena *techno* de Berlim, em mais de uma centena de entrevistas com atores desta geração.

Segundo os autores, a cena de música eletrônica não existia em Berlim antes de 1988 – ao contrário do que acontecia em cidades como Frankfurt, que, ao longo da década de 1980, já contava com uma *club culture*, e onde até o termo *techno* já estaria sendo utilizado.[57] Mas, na segunda metade de 1988, sob influência do "Summer of Love" britânico, começam a surgir os primeiros sinais da música que vinha de Chicago e Detroit - como a primeira festa de *acid house* da cidade. No mesmo ano, chega também à Alemanha a coletânea "Techno! The New Dance Sound of Detroit".

Uma das entrevistadas do livro resume o entusiasmo – e a resistência - que a *house* e sua quase completa ausência de letra provocou na cena: "o pessoal do rock vivia resmungando que a música era sem sentido. Mas para nós, não era. Pelo contrário, criava espaço. Precisamente porque não oferecia uma mensagem concreta. Você podia pensar o que quisesse" (in: DENK; VON THULEN, 2014, p. 35).[58]

Em 1989, acontece a primeira edição da *Love Parade* [Parada do Amor]. Os organizadores tiveram a ideia de fazer uma festa na principal avenida do centro comercial de Berlim Ocidental e registrá-la como uma manifestação. Era em parte uma estratégia para torná-la legal e reduzir seus custos, mas o evento foi de fato pensado como símbolo da utopia da música eletrônica como veículo da paz mundial. Pode soar exagerado hoje, mas Dr. Motte, um dos organizadores do evento, não almejava menos: "eu pensei que se nós continuássemos fazendo,

[56] "Der Klang der Familie" é o nome da faixa lançada pelos DJs 3Phase e Dr. Motte, em 1992, que se tornou uma espécie de hino da primeira geração do *techno* berlinense. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tHPHi1rrn90. Acesso em: 25 jul. 2017.

[57] Segundo um ator da cena de Berlim, o que fazia a cena de Frankfurt diferente daquela era o fato de ser composta por "um bocado de burgueses que faziam coisas totalmente loucas com som, mas não eram nem um pouco subculturais" (in: DENK. THULEN, 2014, p. 131). Este é um exemplo do uso êmico da ideia de subcultura, em que práticas culturais só são vistas como subculturais se articuladas a uma posição marginal (política ou de classe), lembrando a perspectiva do CCCS.

[58] Todas as traduções deste livro foram feitas livremente por mim.

aquilo só cresceria. Outras cidades adotá-la-iam e, eventualmente, todo mundo estaria dançando junto. Então tampouco haveria mais guerras" (ibid., p.40).

Acostumados às tradicionais manifestações berlinenses, tidas como agressivas e sempre "contra" algo, os transeuntes se impressionaram com aquelas pessoas ouvindo música e dançando; muitos se juntaram aos três carros da Parada, chegando a cerca de uma centena de presentes nesta primeira edição.

Ao longo dos anos seguintes, a cena de *techno underground* foi se desenvolvendo. Às batidas computadorizadas e pós-humanas do gênero, se unia a herança dos sons eletrônicos que vinham se desenvolvendo na Alemanha e na Europa desde os 1970, como o *industrial* e a *EBM* (*electronic body music*). O caráter que se buscava nestas novas experiências sonoras e espaciais era enfatizado pela identidade visual dos eventos e pelos textos que os descreviam. O DJ Wolle XP imprimia nos *flyers* de sua festa *Tekknozid*:

> Aviso: *Tekknozid* não é um novo sinônimo para *disco*. As batidas *techno* mais pesadas de *house*, *industrial*, *hip hop*, *EBM*, *new beat* e *acid* operam no subconsciente em interação com instalações e efeitos de luzes psicodélicas. As fronteiras de tempo e espaço desaparecem em total êxtase. Visões do subconsciente propiciam um olhar ao ciberespaço, aquele espaço indefinido de dados entre monitores, sintetizadores e antenas de satélite (ibid., 2014, pp. 68-69).

A relação entre os sons eletrônicos e os avanços tecnológicos da informática se mistura a uma alusão aos efeitos das drogas, evocando êxtase e psicodelia, sem citar as substâncias em si. Ao recordar a euforia da época, impulsionada especialmente pelo sucesso da terceira edição da *Love Parade*, em 1991, um DJ e produtor mobiliza imagens semelhantes que, aliadas à utopia nascida das cinzas de uma cidade interrompida, prometia um novo futuro:

> O *punk* era cada vez mais uma atitude de rejeição. No *techno*, você era a favor de alguma coisa. Da música, do estilo de vida. Era um tempo de muita esperança. Tantas coisas haviam acabado: o Muro, o conflito Leste-Oeste. Tudo parecia muito brilhante. [...] Todos estavam falando sobre ciberespaço, futuro, cérebros eletrônicos. Nos Anos 1980, computadores eram vistos como materialização do Estado vigilante. Agora, de repente, serviam para autorrealização para fazer uma nova música. Uma máquina de libertação, não uma máquina de vigilância (ibid., p. 139).

Esta ânsia pelo novo, por deixar para trás um passado desolado, que marcava a postura de boa parte dos jovens berlinenses deste momento liminar, encontrava eco na postura política que transparecia no *techno* de Detroit. Também em 1991, o UR (*Underground Resistance*), coletivo de DJs da cidade estadunidense, assinou contrato com o selo do Tresor, primeiro clube de *techno* de Berlim, que lançaria suas produções na Alemanha. Alguns dos DJs do coletivo

passaram a tocar regularmente no clube, formado ao redor da chamada "aliança Berlim-Detroit". Robert Hood, um dos DJs do UR, descreve esta conexão:

> Nós tínhamos um laço e sabíamos que o laço estava lá, que falávamos a mesma língua. O que era surreal é que vínhamos de *backgrounds* tão diferentes. Parecia-me que eles queriam fugir de seu passado. E nós queríamos fugir do nosso também, tão cheio de racismo. Fugir e seguir em frente. Relembrar o passado, mas almejar um mundo melhor. Isso, acredito, era um traço em comum. Nós todos víamos esses sons experimentais, futuristas, como um veículo de fuga, como uma espaçonave com a qual partir, nos transportar para o futuro no qual éramos todos um, onde as divisões de raça, de religião e de cultura eram todas derrubadas exatamente como o Muro de Berlim (ibid., p. 155).

O *techno* era visto como um novo universo de possibilidades musicais e culturais. Nas palavras de um produtor da cena: "como músico, eu via o *techno* como uma libertação. O anonimato significava que você podia trabalhar em diferentes direções simultaneamente. De repente, a festa e a música eram as estrelas. Personalidades não eram importantes" (ibid., p. 94).

O ideal de convivência harmônica entre pessoas de estilos e origens completamente diferentes que subjazia as cenas estadunidenses da *disco* e da *house* se repetia aqui. Gays e heterossexuais se juntavam mais do que nunca, como conta outro entrevistado: "[...] a cena gay estava começando a se misturar com a emergente cena *rave.* Um monte de gente da cena gay habitual ia para os clubes porque estavam curiosos sobre o que estava acontecendo lá. Eu gostava muito da mistura" (ibid., p. 62).

A Berlim recém-reunificada estava cheia de edifícios abandonados, cuja propriedade nem mesmo os órgãos públicos sabiam ao certo quem detinha. Isto possibilitou que a cena *techno* florescesse nestes espaços vazios nas duas metades da cidade. O futuro destes espaços era incerto, já que não era claro qual o plano urbanístico a ser seguido. Isto fez com que a maioria dos estabelecimentos mantivesse contratos curtíssimos de uso dos espaços, muitas vezes de menos de um ano. Assim sendo, não fazia sentido investir muito em reformas ou decoração.

Uma das fontes de mobiliário para os clubes eram as ruas: quando cidadãos do antigo leste puderam trocar suas economias por marcos e passaram a comprar móveis novos, os antigos eram descartados pela cidade e acabavam nos clubes. Esta combinação de fatores estabeleceu uma estética que, como veremos, persiste na cena de Berlim até hoje.

Durante a década de 1990, surgem também os primeiros clubes *after-hours*: o fim de semana se alongava e alguns estabelecimentos ficavam abertos mais ou menos continuamente

de quinta até segunda de manhã.[59] Surge também o fenômeno chamado de "*rave* de estacionamento", em que pessoas se reuniam na rua, em frente a certos clubes.

O ecstasy também teve um papel fundamental na formação desta cena; era um elemento central no início da cultura dos *afters*. A sensação era de pertencimento e coletividade. Nas palavras de um entrevistado, "você ia lá e todo mundo era seu amigo. Com o ecstasy, mais ainda. Como uma família gigante que você visita todo fim de semana" (ibid., p. 62). Como o ecstasy multiplica a sensação prazerosa do toque físico, beijar passava a ser algo normal, a extensão da amizade, uma forma de dizer "gosto de você". De maneira semelhante ao que aconteceu na Inglaterra, na cena de Berlim o *clubbing* heterossexual passava por um processo de dessexualização e suavização da tensão entre gêneros, acentuada pela convivência entre gays e heterossexuais, e mesmo da tensão entre os homens heterossexuais. Como conta uma participante da cena:

> A coisa toda tinha algo de muito livre e permissivo porque havia muitos gays. Em outros clubes, se uma mulher começasse a dançar um pouco efusivamente, ela seria imediatamente cercada por caras babando. Nas festas de *house*, você poderia basicamente se despir e você ainda seria deixada em paz. Você podia se deixar levar sem correr o risco de investidas sexuais idiotas. Em outros clubes, você sempre tinha que manter a compostura (ibid., p. 63).

A construção de um estilo que se reapropriava de peças de roupa e acessórios e subvertia seu significado convencional, característico das subculturas britânicas do pós-guerra, aparecia também na cena de *techno* berlinense:

> Nunca estive nas Forças Armadas, nem tenho uma veia militar, mas sempre achei legal roupa camuflada, mesmo que você fosse muitas vezes tido como nazista quando as usava, especialmente se você tivesse o cabelo muito curto como o meu. Parecia mesmo muito militarizado. Mas nós achávamos que tinha que ser possível se apropriar do vestuário dos fascistas, quebrar o código deles e cooptá-lo (ibid., 2014, pp. 213-214).

Este novo uso dos símbolos militares refletia uma tentativa de imaginar um futuro possível, de superação das pesadas marcas da guerra e da divisão alemã. Como elabora o fotógrafo Wolfgang Tillmans, que documentou a cena:

> A inversão de escalas e valores fazia parecer que o *techno* levaria a uma nova abertura e imparcialidade. Pesado é leve. Todo o visual duro com o uniforme camuflado e o som pesado, que na verdade não significava agressividade ou

[59] O termo *after-hours* ou apenas *after* pode se referir a uma festa que começa pela manhã, ou ainda em reuniões em casa de amigos, após uma festa.

> militarismo. Tinha muito a ver com os tempos e o fim do paradigma Leste-Oeste. É claro que você nem sempre sentia que não havia mais conflitos - a guerra da Iugoslávia estava muito presente - mas a ausência daquele duradouro quadro de referência rígido realmente desencadeou algo muito profundo. As estruturas que existiam antes tinham desaparecido subitamente (ibid., p. 214).

Na esteira de outros fenômenos que articulam música, estilo, drogas e política, o *techno* em Berlim significava uma promessa. Denk e Von Thülen resumem este espírito de época a partir de três eixos:

> O *techno* se tornou a trilha sonora da era da reunificação de Berlim por três principais razões: a energia puramente cinética dos novos sons, a magia dos lugares onde eram tocados e a promessa de liberdade que continham. Subitamente, parecia que todo mundo podia programar seu próprio mundo: tocar, produzir, lançar revistas, estampar camisetas. O *techno* era uma música que convidava a participar, um som sem hierarquias [*a music that called for participation, a sound of flat hierarchies*]. [...] No começo, até o DJ era parte da festa, não seu foco ou estrela. A estrela era a própria festa e, com ela, todos os lugares decadentes e abandonados transformados em pista de dança, às vezes apenas por uma noite, às vezes por tempo suficiente para que pessoas do mundo inteiro pudessem vir dançar neles (ibid., pp. 9-10).

Este primeiro momento deu lugar a um enorme aumento da cena nos anos seguintes e à crescente participação do mercado, seguidos de um posterior retorno ao *underground*. A não-consolidação de um posicionamento político claro também é apontado como um fator na diluição do entusiasmo com o potencial transformador da cena: "todo mundo que foi parte da primeira cena *techno* concordaria com o mantra social: nós somos diferentes. Nós estamos fazendo algo que o *mainstream* social não entende. Mas nunca foi tão longe como para gerar um componente explicitamente político" (ibid., p. 283).

A *Love Parade* eventualmente se tornou uma marca, passando a ser realizada em diversas cidades alemãs ao longo da década de 1990 e de 2000. O modelo do evento foi exportado para diferentes cidades da Europa e de outros continentes, seja sob o mesmo título ou com nomes similares – inclusive para São Paulo, como veremos a seguir. Tanto a parada quanto as maiores festas e clubes da cena passaram a atrair o interesse de marcas em patrociná-los, especialmente marcas de cigarros. Isso foi motivo de grande debate entre os "fundadores" da cena, já que muitos viam esse envolvimento com o mercado como a perda da essência antilucro e libertária do movimento. A ideia de se sentir parte de algo e não clientes e pessoas de negócios estaria se perdendo. Como resumiu um dos participantes: "a família não podia simplesmente continuar crescendo e ao mesmo tempo permanecer íntima" (ibid., p. 279).

Assim, na segunda metade da década de 1990, a cena se dividia entre os que encamparam o grande negócio que viraram os clubes e as festas e aqueles que decidiram recuar. Entretanto, é nesta época que surgem algumas das iniciativas que moldam a cena *underground* de Berlim, retornando com força na década seguinte, mais profissionalizada, porém mantendo certos atributos que marcaram a aura das melhores festas e clubes do início.

O trabalho do jornalista e *clubber* Tobias Rapp (2010), "Lost and sound: Berlin, techno and the easyjet set", trata de documentar a cena dos Anos 2000.[60] A análise do autor é desenvolvida acerca de três ideias principais: em primeiro lugar, o deslocamento da cena para as *after parties.* Se antes os *afters* eram a continuação das festas à noite, agora se tornavam o momento central. Em segundo lugar, a transferência dos principais clubes *underground* do bairro central Mitte, que foi sendo reocupado por empresas, comércios e residências de classe média/alta ao longo das décadas de 1990 e 2000, para os bairros de Kreuzberg e Friedrichshain, às margens do rio Spree, formando o que o autor chama de uma nova *club mile.*[61] Por fim, Rapp aponta o impacto da crescente afluência de turistas na noite de Berlim.

Os três aspectos estão intimamente ligados: à medida em que o turismo de clubes ia crescendo – especialmente o turismo intraeuropeu – estimulado pelo surgimento das companhias aéreas de baixo custo, a noite berlinense ia sendo cada vez mais tomada por pessoas "de fora da cena" e, ao mesmo tempo, alimentada pelo aumento do público. Isso tornou possível o surgimento das *after parties*, tidas como mais "autênticas" na cena. Outro fator é importante para essa novidade: segundo Rapp (2010), a revitalização econômica esperada a partir dos 90 nunca chegou de fato. Assim, a falta de opções econômicas obrigou as autoridades de Berlim a abraçar seu potencial cultural, apoiando a vida noturna da cidade e criando assim um ambiente fértil para a experimentação e o prazer. Isso resultou em que os clubes tenham suas demandas ouvidas pelo poder público, de olho em seu potencial para o turismo.

O autor conta como a *Berlin Club Commission* [Comissão de Clubes de Berlim], associação fundada em fins da década de 1990 para representar os interesses dos proprietários de clubes, foi fundamental em negociar uma regulação relativamente liberal em relação ao fumo

[60] Em tradução literal, "Perdido(s) e o som: Berlim, techno e o *easyjet set*". O título traz dois jogos de palavras intraduzíveis: "*lost and sound*" brinca com "*lost and found*", que significa achado(s) e perdido(s) e *easyjet set* é um termo criado pelo autor para designar a nova classe de turistas intraeuropeus de curta temporada que emerge com o surgimento das companhias aéreas de baixo custo. A pioneira entre estas companhias se chama *Easyjet*. Este novo *jet set* turbinou a noite de Berlim ao longo da década de 2000, como mostra Rapp.

[61] Podemos pensar essa região como uma *mancha*, conceito proposto por Magnani para designar "áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante" (MAGNANI, 2002, p. 22).

em clubes na cidade. Além disso, aos clubes berlinenses é permitido, por exemplo, que fiquem abertos por muito mais tempo do que em outras cidades.

A especulação imobiliária, que assolou e assola outras capitais, em Berlim é um pouco mais lenta e, por vezes, contida por instrumentos de participação popular. Um referendo votado em 2008, por exemplo, inviabilizou os planos de erigir uma área de edifícios de escritórios às beiras do rio Spree, onde passava o Muro, justamente onde se concentram hoje boa parte dos clubes *underground* da cidade vindos da região de Mitte, esta sim "revitalizada" (RAPP, 2010).

O autor destaca ainda a estética dos clubes, fruto dos acidentes históricos da cidade, cujas origens citamos acima. A característica rústica e decadente, cultivada pelos espaços ainda hoje, tem sua inspiração assim resumida por Rapp:

> A coisa mais interessante que surgiu neste período [década de 1990] é um conceito que gozou de certa popularidade particularmente na cultura não-convencional, e que foi praticado por quase todos os clubes: a utilização temporária de espaços e edifícios. Naquele momento, em que nada era permanente, em que tudo estava em fluxo e ninguém sabia exatamente a quem realmente pertencia um edifício ou quando estariam disponíveis fundos para renovação, muitos agentes imobiliários entregaram seus espaços por um período limitado aos *promoters* de clubes. O comentário frequentemente citado do prefeito Klaus Wovereit, de que Berlim é "pobre, mas sexy" é basicamente uma filosofia de utilização temporária resumida em uma frase de efeito. Não há dinheiro para implementar projetos de grande escala, por isso vamos fazer festa nos edifícios que temos (ibid., p.54, tradução minha).[62]

Após o fechamento do clube E-werk em 1997, a cena parecia meio adormecida. Neste período, o espírito inovador e libertário parecia estar concentrado na festa gay de fetiche *Snax*, que ocupou diversos espaços da cidade, até encontrar seu lar com a abertura em 1999 do clube de sexo gay Ostgut, localizado justamente às margens do Spree, onde se formaria a nova *mancha* de clubes *underground* da cidade. Tido como o berço da *club culture* dos Anos 2000, o clube reunía não apenas homens gays interessados em sexo *hardcore*, mas também amantes da música eletrônica, por conta da qualidade dos *sets* tocados lá. O clube sucumbiu à especulação imobiliária em 2003, mas renasceu ampliado do outro lado do rio no ano seguinte, sob o nome Berghain, até hoje o clube mais importante da cidade, e talvez o clube *underground* mais famoso do mundo.[63]

Em 2010, o Bar25, espaço para festas onde a cultura dos *afters* encontrou sua maior expressão, também não resistiu aos planos de reurbanização da área do Spree e foi fechado. Foi

[62] O mandato de Wovereit se encerrou em 2013.
[63] Como veremos a seguir, por se tratar de uma empresa com negócios milionários, o status de *underground* do Berghain está sempre em disputa entre os atores da cena.

então que o Berghain abrigou aqueles que concentravam seu *clubbing* nos domingos. A partir de 2010, o Berghain, que terminava as noites de sábado no domingo à tarde, passou a ficar aberto até as manhãs de segunda-feira. O clube se torna então uma forte presença na cena que prossegue até hoje, como veremos no Capítulo III.

São Paulo: dos Jardins ao Centro e outros deslocamentos

No Brasil, a dinâmica de espaços de sociabilidade noturna teve considerável atenção por parte das Ciências Sociais, especialmente interessada na produção de espaços de encontro para homens que procuravam interações eróticas com outros homens. Considerado o primeiro trabalho acadêmico a tratar do tema da homossexualidade por um viés que não fosse nem criminológico e nem patologizante, a pesquisa realizada por Fábio Barbosa da Silva em fins da década de 1950 incluía, como um de seus aspectos centrais, espaços de sociabilidade homoerótica no centro da cidade de São Paulo.

Valendo-se do conceito de região moral de Park apresentado anteriormente, Barbosa da Silva oferece um valioso mapeamento das áreas de vida noturna do Centro, e aponta para certo caráter marginal como fator que explica a adesão de homens homossexuais àqueles espaços ao lado de prostitutas, homens e mulheres solteiros em geral, estrangeiros e toda sorte de "vadios". Espaços fundamentais da vida noturna, como *dancings* e *boites* (antecessores das discotecas e clubes) compõem este cenário.

É interessante notar que as regiões apontadas como sendo de frequência homossexual, definidas pelo autor como um "grande T" composto pelo cruzamento das Avenidas São Joao e Ipiranga, e se estendendo pela última até a Avenida São Luiz, continua no mapa da cena *gay*, da cena *underground* e das festas *independentes* até hoje, como veremos a seguir. A Praça Dom José Gaspar, a Praça da República e seu entorno próximo, Largo do Paissandu, Praça Ramos de Azevedo, e um pouco mais afastada do grande T, a Praça da Sé, são pontos elencados por Barbosa da Silva que também aparecem diversas vezes em minha pesquisa.

Outro trabalho pioneiro do estudo sobre homossexualidades no Brasil é "O homossexual visto por entendidos", dissertação de mestrado em Antropologia Social de Carmen Dora Guimarães, orientada por Gilberto Velho, em que é apresentado o universo de um grupo de homens homossexuais de classe média na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

A autora partiu de um amigo que lhe confiou sua homossexualidade e dos contatos deste primeiro interlocutor para compor a rede de sujeitos da pesquisa. São os *entendidos* do título, referência à categoria êmica pela qual eles se identificavam.

Para este grupo, além da sauna e de certos bares, a boate é um espaço de sociabilidade e encontro central. Neste espaço, frequentado majoritariamente por homens homossexuais e *michês*,[64] há a prática de seleção da clientela pelo porteiro do estabelecimento. Segundo o gerente da boate, entrevistado por Guimarães, certos clientes já conhecidos da casa são desejados: são os "animados", que vão para dançar, ou os que consomem bastante no bar. Estes são liberados do pagamento da consumação mínima. Já dos *michês*, a entrada é cobrada até que se "ganhe a confiança" do gerente. A alguns tipos, como os "*hippies*", "viciados", ou "arruaceiros" é diretamente negada a entrada. A justificativa é que estes assediariam os clientes homossexuais. Para aqueles que vão pela primeira vez e não aparentam ser homossexuais, o gerente informa que a frequência é predominantemente masculina.

Esta prática é similar à *door policy*, processo de seleção praticado por quase todas as festas que pesquisei em Berlim, que aprofundarei no Capítulo III. Bem como no caso berlinense, aqui também é evocada a ideia de proteção e criação de um espaço seguro para experiência de formas não-tradicionais de sexualidade. Nas palavras da autora, há uma "dupla função da seleção: 'proteger' os de fora de quem está dentro e 'proteger' os de dentro de quem está fora" (GUIMARÃES, 2004, pp. 80-81).[65] No entanto, ao menos na boate Galeria,[66] exemplo aprofundado por Guimarães, o espaço é seguro apenas para a paquera. Refletindo o espírito da época, bem mais conservador no que tange à homossexualidade, demonstrações de afeto não eram permitidas na casa - muito menos práticas sexuais.

Ainda que a liberdade fosse controlada, a boate é descrita pelos interlocutores da pesquisa como um espaço de muita liberdade e descontração. A autora enfatiza ainda o lugar de destaque que a dança ocupa na noite da Galeria:

> […] nota-se maior preferência pela localização na pista de dança e não tanto nas mesas. Essa preferência espacial simboliza os interesses da clientela, pois a dança é a forma de expressão que permite, pela exibição do corpo, da roupa e dos gestos, o contato e o encontro. […] A dança segue os ritmos da moda e os movimentos do corpo são eróticos […] (ibid., p.82-83).

[64] Como são chamados os homens que se prostituem para outros homens.
[65] A autora ressalta ainda como a frequência das mulheres é controlada, já que os homens gays preferem que não haja muitas mulheres nas boates que frequentam.
[66] Nome fictício.

Tudo indica que a Galeria é na verdade a boate Sótão, que ficou famosa como um dos primeiros espaços a tocar *disco music* no país.[67] Esta novidade desembarca no Brasil mais ou menos no mesmo período em que Guimarães fez sua pesquisa (entre 1973 e 1976). Como vimos anteriormente, a *disco music* trouxe consigo uma nova forma de se relacionar com a pista de dança e com o espaço das casas noturnas, efeito que a autora aponta no trecho acima.

É importante lembrar, no entanto, que, diferente do caso de Nova Iorque, a *disco music* entra no Brasil em clubes frequentados majoritariamente por pessoas de classe média, trazida por pessoas de maior poder aquisitivo, que viajavam ao exterior e voltavam trazendo na mala a novidade em discos de vinil. O aspecto *underground* de clubes como os pesquisados por Guimarães está, portanto, mais relacionado à sexualidade do que à classe. Como vimos, a própria seleção na porta tinha como uma das funções controlar a interação interclasses que a condição marginal da homossexualidade tendia a produzir. Meccia (2011) também aponta esta interação em sua pesquisa sobre o que ele chama de "era homossexual" na cidade de Buenos Aires, se referindo ao período anterior à reabertura democrática da Argentina, em 1983.

A jornalista Claudia Assef, em sua história do DJ no Brasil, aponta a discoteca Frenetic Dancin' Days, aberta em 1976 no Rio de Janeiro, como a responsável pela popularização da *disco* no Brasil. O sucesso foi tanto que a casa inspirou uma novela chamada "Dancin' Days", exibida entre 1978 e 1979 na Rede Globo. A novela também se inspirava no filme "Os Embalos de Sábado à Noite", que marcou a popularização do gênero nos EUA e no mundo, como vimos acima. Nos moldes do Studio 54, a discoteca era marcada por certa mistura de famosos e desconhecidos e pelo que era visto como uma ampla permissividade em seu interior. Como conta o empresário e jornalista Nelson Motta, criador da Dancin' Days,

> Era a síntese do ecletismo. O joão-ninguém dançando ao lado do Ney Matogrosso, do Gilberto Gil ou do Glauber Rocha. […] As pessoas cheiravam cocaína, trepavam no banheiro, bebiam de tudo e ainda por cima tomavam Mandrix, um remédio que na época era vendido livremente nas farmácias. Misturado com álcool, deixava qualquer um alucinado (MOTTA apud ASSEF, 2010, p. 60)

A autora enfatiza como a chegada das discotecas (ou *discothéques*)[68] representou uma opção para a classe média, por se localizar entre os bailes black, considerados muito populares

[67] Por se tratar de uma pesquisa realizada há mais de 40 anos, acredito não haver problemas éticos em sugerir qual seria o nome verdadeiro da boate.

[68] No Brasil, aparecem as duas formas do termo. No relato de Antonio Bivar sobre os bares do Largo do Arouche da década de 1970, aparece ainda "discoteque", outra versão abrasileirada: "o *décor* lembra um pouco todos os cais do mundo, no seu *passé*: a iluminação é luz negra e o som é de discoteque" (BIVAR apud PERLONGHER, 2008 [1987], p. 103).

e as boates-restaurantes, muito caras.[69] Ao contrário dos EUA, onde nasceu negra e mais ou menos popular, no Brasil, a *disco* chegou para a classe média branca.

O centro de São Paulo é lembrado por Assef como a região onde havia opções para dançar em um período pré-*disco*: "casas como Cave, Ton Ton, La Ronde, Playboy, Plug, Medieval (o primeiro clube *gay* da cidade), London Tavern (no hotel Hilton) e Belo Brumel funcionavam no esquema pré-discoteca: cobravam uma boa grana de consumação mínima e tinham mais espaço para mesas do que para pistas de dança" (idem, p.70).[70] Aqui, vemos mais uma vez como o deslocamento de centralidade das mesas para a pista de dança é um dos aspectos que a *disco* traz para as casas noturnas.

A entrada da *disco* no Brasil se deu apenas alguns anos após a explosão nos EUA. Assim, nos últimos anos da década de 1970, também por aqui o gênero virava um sucesso comercial, com uma enxurrada de produções nacionais cantadas em inglês e português. No entanto, o processo de valorização do DJ que vinha no bojo da febre *disco* abria espaço para a busca destes artistas por sons mais desafiadores:

> Conforme foi enveredando por caminhos mais comerciais, a *disco* brasileira foi se distanciando dos DJs mais sérios, preocupados não apenas com a visão de uma pista lotada. Era a preparação do terreno para um som mais *underground*, que chegaria ao país via São Paulo e Rio, em clubes como o Madame Satã e Crepúsculo de Cubatão, respectivamente. (ASSEF, 2010, p. 79)

O desgaste das *discotecas* abriu caminho para um novo conceito de casa noturna, as *danceterias.* O conceito tomava de empréstimo o nome da casa noturna nova-iorquina Danceteria, que, entre 1979 e 1986, foi um espaço central no cenário musical *new wave*, além de ter sido a casa que lançou a cantora Madonna. O uso do termo danceteria foi lançado pelo empresário Angelo Leuzzi, dono da Rose Bom Bom, uma das primeiras casas a ocupar o bairro dos Jardins, região que anos depois concentraria uma série de espaços relevantes para a cena de música eletrônica *underground*.

As danceterias apresentavam uma mistura de *pop* e rock internacional e acolhiam também o nascente *pop rock* nacional de bandas como Kid Abelha e Paralamas do Sucesso. No entanto, nem todos estavam interessados no som *pop*, considerado muito *mainstream.* O clube Madame Satã, que é tido como o germe da cena de música eletrônica de pista em São Paulo,

---

[69] Assef dedica boa parte de seu livro aos "bailes black", que faziam sucesso entre as classes populares, em que equipes de som tocavam *black music*, fenômeno que vai dar origem ao *funk* carioca. O fenômeno guarda semelhanças com o *hip hop* estadunidense e, bem como aquele, foge ao escopo desta reconstituição, por ter dado origem a cenas menos vinculadas às *club cultures* que são objeto desta pesquisa.

[70] Em entrevista, a DJ Andrea Gram apontou o Cave como um dos primeiros espaços que frequentou e onde ouvia *disco* em fins da década de 1970.

abrigava aqueles que buscavam vertentes mais *dark* do rock, como o *cold wave* inglês e a *EBM*.[71] Aberto em 1983, as cabines do clube eram comandadas pela dupla de DJs Marquinho MS e Magal, que vinham dos *bailes* e uniram o *pós-punk* e o *industrial* ao *background* de *disco* e *funk.*[72] Enquanto o primeiro DJ investia em sons mais melódicos e dançantes, o segundo tinha uma predileção por ritmos mais pesados. A complementaridade entre os dois criou uma atmosfera lembrada como um marco na noite paulistana (PALOMINO, 1999; ASSEF, 2010). Em 1986, a dupla deixou o clube, sendo substituída pelo DJ Mau Mau, que veio a se tornar na década seguinte um dos maiores DJs e produtores do país e está até hoje na ativa. Segundo Erika Palomino (1999), o período áureo do Madame Satã se deu entre 1984 e 1986, quando a casa foi palco de uma reunião de tipos os mais diversos: dândis, *punks*, *skinheads*, travestis, *playboys.*

Palomino é uma jornalista que ficou conhecida pela cobertura que fazia da noite em sua coluna "Noite Ilustrada", do jornal Folha de São Paulo, na qual escreveu sobre a cena entre 1992 e 2005[73] – e ajudou a cristalizar a noção de "cultura *club*", em suas palavras. A jornalista afirma ter sido uma das responsáveis por difundir o uso do termo *clubber* em São Paulo e no Brasil. Boa parte dos registros que compõem esta seção trazem sua assinatura, seja nas colunas, seja no livro "Babado Forte" (1999), no qual esta fez um apanhado da cena da década de 1990.

Nos anos finais da década de 1980, a cena de música *pós-punk* passava por um esgotamento similar ao que acontecia em Berlim:

> Em 1988, em pleno 'verão do amor' na Europa, quando o ecstasy emergiu dos pequenos guetos para estampar capas de revista, já não parecia mais tão bacana dançar música gótica e rock industrial em templos do dark, como o Madame Satã no Bixiga e o Ácido Plástico em Santana (ASSEF, 2010, p. 141).

Os DJs Marquinhos e Magal, consagrados no Madame Satã, voltam a tocar juntos em 1989, no Rose Bom Bom. Segundo Magal, foi lá que os dois lançaram a *house* em São Paulo, começando assim a febre da música eletrônica na cidade (in: ASSEF, 2010). Neste contexto, surge o Nation Disco Club, que, nas palavras de Palomino, "estabeleceria em São Paulo, entre 1988 e 1991, tudo o que hoje entendemos como cultura club" (PALOMINO, 1999, p. 18). O

[71] Acontecia já neste período o início de uma pujante cena de megaclubes em bairros menos centrais, cujo primeiro representante foi o Toco (1972-1997), em Vila Matilde, com capacidade para 4000 pessoas.
[72] Nos anos 1990, o Madame Satã mudou de nome várias vezes, até fechar em 2009. Em 2012, foi reaberto no mesmo endereço, chamado agora apenas de Madame. Suas noites seguem dedicadas às vertentes *dark* do rock. Para mais sobre o clube, ver o trabalho de Marcelo Leite de Moraes (2006).
[73] Em 2000, a coluna passou a ter o nome da jornalista.

próprio uso do termo "clube" teria surgido lá, em substituição à "danceteria". Ainda na interpretação da jornalista, enquanto o Rose Bom Bom representava o *mainstream*, o Nation era o *underground.*

No Nation, outra dupla de DJs fez fama. Renato Lopes trazia as novidades do *house underground*, ao qual se mantinha fiel, a despeito do estranhamento inicial de parte do público, enquanto Mauro Borges tocava sucessos de *pop* dançante. Mais uma vez remetendo a Chicago e Berlim, a música foi responsável pela crescente mistura entre gays e heterossexuais: "o clube, inicialmente de orientação gay, era o novo ponto de encontro de descolados – fossem eles gays ou não" (ASSEF, 2010, pp. 142-143).

Como ficava aberto até mais tarde que outros clubes da cidade, o Nation atraía DJs que lá passavam ao fim de seus expedientes, interessados especialmente pelos *sets* conceituais de Lopes. Lá também surgiram vários dos elementos que vão caracterizar a cena paulistana posterior, como a *montação* e as *drag queens*: "por ali circularam as primeiras *drag queens,* montadas dos pés à cabeça, e os primeiros frequentadores vestindo roupas extravagantes e adereços inusitados – essa clientela, mais tarde, ganharia o nome de *clubber*. Uma das figuras lendárias do Nation era Marinês Kalil, *habitué* do pedaço […] (ibid., p.144).

Marinês Calil (na grafia correta do sobrenome), mestre em Antropologia pelo PPGAS/USP, era não apenas *clubber*, mas também responsável por uma das primeiras – senão a primeira – pesquisas acadêmicas sobre o fenômeno na cidade. Na interpretação de Calil, participante ativa da cena, é evidenciada uma das características marcantes da *club culture* paulistana que se desenhava então: certo senso de distinção através da formação do que poderíamos chamar, seguindo Thornton (1995), de *capital subcultural.* Derivado do *capital cultural* de Bourdieu, a noção de *capital subcultural* é desenvolvida pela autora para qualificar os mecanismos de distinção baseados em *hipness* e domínio dos códigos valorizados no campo das *club cultures* em termos de estilo, música e comportamento.

Composta por jovens de classe média com pretensões artísticas e tendo uma relação estreita com o mundo da moda, a cena da São Paulo de fins dos Anos 1980 dependia de um acesso às novidades internacionais que estava disponível apenas para aqueles com certo poder aquisitivo e seus círculos mais próximos.[74] Para a autora, o Nation reunia "um público amante da atividade *club dancing*, jovem, bem informado sobre música, arte, espetáculo, moda e formador de opinião" (CALIL, 2000, p. 199).

[74] Aqueles que podiam viajar para o exterior com frequência traziam os discos, revistas e demais artigos dos EUA e Europa para si e para os amigos. Esta frequência poderia estar relacionada ao próprio poder aquisitivo ou a profissões que envolvessem viagens, como era o caso de alguns comissários de bordo que compunham a cena.

Subjaz à descrição de Calil a ideia de se tratava de uma espécie de *inteligentsia* estética - um time de vanguardistas responsável por formar opinião e introduzir novidades de estilo e comportamento para um Brasil e uma São Paulo tacanhos: "não segregação de frequentadores sob o ponto de vista da orientação sexual; mistura de artistas de diversas áreas; posições políticas progressistas" (ibid., p. 2000). Tal progressismo não parecia conflitar com a tendência exclusivista e classista que transparecia em certos processos classificatórios. Uma das práticas em que essa postura era traduzida era a *door policy*, praticada de diversas maneiras em vários clubes ao longo dos Anos 1990. Como veremos nos capítulos a seguir, na cena *clubber* contemporânea de São Paulo, acompanhando transformações relevantes da dinâmica social mais ampla, a ideia predominante de progressismo é diferente: é comum, por exemplo, uma postura mais atenta às desigualdades de classe, gênero e raça.

A autora não usa o conceito de cena; antes se refere ao que chama de *club dancing* como um comportamento, que teria uma "área específica de atuação, que é a da informação estética: ou seja, o terreno da construção da opinião, na cidade e no país, e da formação do gosto, nas artes, na moda, e também nas atualidades do mundo *pop* e do espetáculo/da diversão" (ibid., p. 228).

Este comportamento formado no Nation se produziria em limites mais ou menos estabelecidos de pertencimento: "o Nation se dividia entre 'os de casa' e 'os estrangeiros'. 'Os de casa' eram os funcionários, os frequentadores mais próximos, os amigos desde o início e os que foram se tornando amigos com o tempo" (ibid., p. 209). Estes compartilhariam com os idealizadores do espaço experiências e opiniões. Já "os estrangeiros"

> são os que não participam, não concordam, ou sequer compreendem estas opiniões. Ou eles eram do *corso*[75] da Rua Augusta, e acabavam entrando lá por simples curiosidade, engano, ou acaso; ou eram atraídos pela divulgação na mídia; ou eram turistas que vinham parar ali porque estavam querendo conhecer a cidade e sua vida noturna (ibid. p. 211).

Aqui se repete um traço comum a várias subculturas ou cenas: estas são circunscritas por certos limites além do quais começa a incompreensão, ou mesmo hostilidade, às particularidades que a destacam do quadro de referência cultural mais amplo. No entanto, se os significados compartilhados se construíam na prática, no "estar lá", o pertencimento ao grupo do Nation parecia também seguir certos critérios de admissão. Em seção intitulada "Regras", Calil afirma sobre a chegada à boate: "[...] era imprescindível que se mostrassem as roupas, os gestos,

[75] *Corso* é como a autora chama o público que vinha de outras regiões e passeava de automóvel pela Rua Augusta, observando o movimento, sem se misturar. Segundo ela, estes, "os de fora", por vezes reagiam aos frequentadores do Nation com "repulsa ou indignação".

os gostos pessoais e os bons modos, tudo de uma vez, para causar uma boa impressão. […] Qualquer coisa que sugerisse que o interlocutor entendesse de viagens, arte, decoração, roupas, música" (ibid., pp. 213-214).

A importância da moda é reafirmada quando a autora aponta quais revistas eram de leitura "obrigatória", refletindo ainda certa concentração da informação de uma época pré-internet e de comunicações transnacionais ainda limitadas: "havia revistas, sobretudo duas londrinas, *i-D Magazine* e *The Face*, as mais lidas pela rapaziada do Nation, que *eram o catecismo para quem quisesse fazer parte desse seleto grupo*" (ibid., p. 215, ênfase minha).

O Nation foi pioneiro também na entrada do ecstasy. Uma das primeiras aparições dos comprimidos na cidade de São Paulo teria sido lá, por volta de 1991 (PALOMINO, 1999). No entanto, segundo Calil (2000), o ecstasy era muito caro, o que restringia seu uso no clube. Além disso, as práticas eróticas por lá ainda eram mais discretas: não se viam casais do mesmo sexo se beijando abertamente.

Em fins de 1990, a casa começa a perder o charme "subcultural" por conta da grande exposição midiática e termina por sucumbir, vítima da própria fama e de desentendimentos entre a equipe. Com o fim do Nation, em 1991, a dupla de DJs Renato Lopes e Mauro Borges se separa: o primeiro assume as cabines do clube Columbia, empreendimento do dono do finado Rose Bom Bom, onde aprofunda uma *house* menos comercial, com poucos vocais. No ano seguinte, Andrea Gram, uma das primeiras mulheres a discotecar no país, estreia sua carreira no mesmo clube, ao lado de Lopes e Marquinhos MS. Gram é uma figura central na cena até hoje, sendo residente da festa DSviante, além de compor o *line-up*[76] de diversas festas *independentes* em São Paulo. Diferente de outros DJs que estão na cena desde o começo dos 1990 e atuam nestas festas hoje, como Renato Cohen e Mau Mau, Andrea é também uma *clubber* constante, frequentando diversas festas, mesmo quando não está discotecando.

Já Borges entra na sociedade que abre o Massivo, clube que se destaca por interromper certa tradição elitista das "danceterias" paulistanas. Segundo Palomino,

> pela primeira vez se apresentavam ao público alguns dos fundamentos da cultura club, como o culto ao DJ e a preocupação com a atmosfera do lugar, num tempo em que os templos dançantes eram, herança dos 80, espaços milionários onde o importante (para o público e para a mídia) era quanto se gastava com a decoração e com a reforma – e quanto se pagava pelo uísque (PALOMINO, 1999, p. 36).

[76] *Line-up* é o termo utilizado para designar o elenco de artistas que se apresentam em um determinado evento de música, especialmente nos contextos de música eletrônica e rock.

No Massivo inaugurava-se uma era de maior permissividade sexual. Meninos beijavam meninos e meninas e vice-versa. Há espaço para experimentação aberta das sexualidades. Outra marca do clube são as chegadas triunfais dos convidados, especialmente as *drag queens*, reeditando uma tradição de algumas boates *gays* que fizeram fama na cidade em décadas passadas, como a Medieval, nos Anos 1970, e a Corintho, nos Anos 1980.[77]

Em 1992, é inaugurado o Sra. Krawitz, clube que foi "para muitos, o berço do *underground* eletrônico de São Paulo" (ASSEF, 2010, p. 158), sob o comando de Renato Lopes e de Mau Mau. A casa elevava a atmosfera lançada pelo Nation e pelo Massivo a novos patamares e parecia coroar a nova *club culture* paulistana. Lá, o ecstasy se difundiu, lá surgiu Selma Self-Service, tida como a primeira DJ *drag queen* do Brasil, lá o *techno* começou a ganhar espaço no som. Lá também os banheiros ganharam o status que têm hoje em qualquer espaço que se pretenda *underground* na cidade: são muitas vezes utilizados como mais uma área de convivência da festa - a separação entre feminino e masculino deixa de importar e os reservados são usados livremente para consumo de substâncias ilícitas e sexo.

Nenê, *promoter* do Krawitz, estabelece a conexão entre os três clubes, que foram o centro da cena entre o fim dos 1980 e a primeira metade dos 1990, a partir da mistura de pessoas de preferências sexuais diversas:

> o Massivo tinha uma coisa legal de não ser taxativamente uma casa gay. Uma herança que vinha do Nation até, que era uma mistura de hetero, homo, bi, lésbica, enfim, um pouco de tudo. […] O Massivo e o Krawitz contribuíram para desmistificar e passar a unir todos os grupos (in: PALOMINO, 1999, p. 52).

Uma das características deste momento era o surgimento de novos modelos de homossexualidade feminina, que refletissem certos elementos de moda, música e comportamento de mulheres jovens ligadas à classe média intelectual e artística, tendência que viria a ser conhecida internacionalmente como *lesbian chic*. No artigo "'Não sei porque a mulherada gay gosta tanto de música ao vivo!': classe, sociabilidade e estilo entre mulheres homossexuais" (2014), Marcio Zamboni aborda este ponto a partir do depoimento da interlocutora Alice*, para quem os espaços que apresentavam público *misturado* eram mais atraentes do que os frequentados exclusivamente por mulheres:

[77] Em 1976, a atriz Wilza Carla chegou na Medieval para a festa temática "Noite da Broadway" montada em um elefante em plena Rua Augusta. Relatos sobre este período podem ser encontrados nos trabalhos de França (2006) e Saggese (2015), e no documentário "São Paulo em Hi-Fi" (2013), de Lufe Steffen.

> Tem lugares que são misturados, que nem era o Nation. Mas que todo mundo ali falava a mesma língua. Existem lugares assim. […] As pessoas têm uma identidade ali, aí não é uma questão de gênero, de sexualidade. É uma questão de afinidade, entendeu? […] Quando você entra num lugar você percebe pelo papo, pelas roupas, pelo jeito, você percebe qual é a afinidade. [...] existia um universo em São Paulo. Não via quem não queria porque estava tudo acontecendo. Era uma coisa *underground*. [...] a gente começou a frequentar lugares que não tinha rótulo gay, mas onde todo mundo ia. […] Tudo que tinha que acontecer de flerte de homem com homem, mulher com mulher acontecia e ninguém ficava preocupado com isso. Não tinha pegação, mas você flertava e se tivesse que acontecer fora dali tudo bem. Dessa mistura eu sempre gostei mais. [Essa cena] foi um passo para que as misturas acontecessem. Carolina Ferraz [atriz de televisão] ia, a Erika Palomino, essas pessoas iam. Foi uma grande mudança para a noite paulistana e para as pessoas naquela época. O *lesbian chic* começou ali. Acho que foi muito importante para abrir as portas para o que acontece hoje. Se não tivessem aquelas casas, aquelas músicas, aqueles caras que se montavam. Aquela mulherada, umas mulheres lindíssimas. […] Tinha o Madame Satã, onde também as coisas aconteciam. Era uma casa gay? Não era, mas as pessoas se deixavam levar... fumava um baseado, bebia, fumava. Era onde os artistas... onde as coisas aconteciam: música, arte, moda. Eram estas pessoas que vieram a ser aos 40 anos formadores de opinião (in: ZAMBONI, 2014, pp. 6-8).

Podemos analisar a narrativa de Alice* a partir dos conceitos de desdiferenciação externa e rediferenciação interna. Por um lado, ela não se identificava com os ambientes típicos de sociabilidade lésbica, como indica sua afirmação que dá título ao artigo. Isto a levou a buscar os então nascentes espaços de convivência entre homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, que apresentavam afinidades em termos de estilo e preferências estéticas. Tais espaços vieram a compor a cena que venho descrevendo, que é um exemplo de desdiferenciação externa. Esta cena, por sua vez, teria ensejado a formação de um novo modelo de homossexualidade feminina, o *lesbian chic.* O depoimento de Alice* merece destaque, já que pouco se fala do processo de rediferenciação interna das lésbicas, ao contrário da bem documentada multiplicação de modelos de homossexualidade masculina (FRANÇA, 2010; MECCIA, 2011, entre outros).

Outra narrativa retrospectiva que salienta a relevância desta cena vem da própria Erika Palomino. Em entrevista de 2014, 15 anos após a publicação de seu livro, a autora reivindica a categoria de cena para descrever o contínuo Nation-Massivo-Sra. Krawitz (e *Hell's*, de que falaremos adiante):

> O Massivo e o Sra. Krawitz eram o início dos anos 1990. Um momento em que éramos muito pequenos, em número de pessoas, mas que nos sentíamos muito representativos do que acontecia na cidade, em termos de vida noturna. Os dois clubes eram especificamente uma evolução do Nation, na Rua Augusta, tanto em termos de personagens quanto em termos musicais, de comportamento e de repertório, ainda que um fosse uma espécie de evolução do

> outro. Eles eram, incluindo agora o Hell's, de fato a tal falada cena, e também a menção de sua própria expressão. Seus frequentadores, promoters, hosts, eram a cena. Não apenas levantavam o astral, ERAM o astral, CONSTRUÍAM o astral.[78]

O depoimento do interlocutor Breno* sintetiza o espírito da cena em meados dos Anos 1990, caracterizado pela entrada do ecstasy e pela promessa contida na utopia *clubber*, semelhante ao que acontecera alguns anos antes na Inglaterra e na cena berlinense:

> Do ponto de vista dos guetos, onde a música eletrônica alternativa encontrou seu espaço ideal, a chegada do ecstasy foi revolucionária, uma solução à depressão velada que havia se instaurado graças à AIDS (no exterior também pela heroína) e que marginalizou ainda mais aqueles que não se enquadravam nos moldes sociais da época. Era evidente que algo muito grande e positivo havia começado ali, grandioso como a chegada do LSD em meados dos anos 60. Foi naturalmente religioso no sentido primordial da palavra e agregador no sentido político. Em cerca de um ano, surgiram diferentes clãs que sugeriam fragmentos de uma nova sociedade plural e diversificada. Tínhamos certeza de que no futuro breve aquele esboço de nova civilização cresceria em progressão geométrica e se popularizaria.

O trecho acima indica como a nascente cena *clubber* oferecia novas possibilidades para jovens homens homossexuais de classe média ligados ao universo intelectual e artístico. Como mostra o trabalho de Zamboni (2013), este meio vinha sofrendo um duro impacto com a epidemia de HIV/AIDS.

A cena que se consolidou com a sequência do Nation, do Massivo e do Sra. Krawitz se caracterizou pela centralidade da moda, através das produções extravagantes das equipes dos clubes e de seus frequentadores. Como vimos na leitura de Calil (2000), a moda era um interesse comum a vários dos participantes da cena, e se traduzia também em desfiles de moda nos próprios clubes, muitas vezes durante as festas. Enquanto a moda de alta-costura no Brasil sofria com a crise do governo Collor, o movimento nascido nos clubes lançou uma geração de jovens estilistas que atrairia a atenção dos grandes centros da moda, como Paris, Londres e Nova Iorque, para a moda brasileira. O maior nome desta geração é Alexandre Herchcovitch, que produzia os *looks* da *drag queen* Márcia Pantera, entre outras *drags* e travestis da cidade. Em 1992, ele foi entrevistado por Erika Palomino para uma matéria na Folha de São Paulo sobre a moda que vinha dos clubes. Anos depois, ele alcançaria reconhecimento internacional.

---

[78] "O historiador é história: Erika Palomino e a cena *clubber* da cidade de São Paulo". Disponível em: https://thump.vice.com/pt_br/article/o-historiador-e-historia-erika-palomino-e-a-cena-clubber-de-sp. Acesso em: 15 ago. 2017, ênfases no original.

Bem como Calil, Palomino também cita a importância das revistas de moda e estilo na formação de tendências do estilo *clubber* paulistano. Além disso, a autora destaca que ecoava aqui o movimento dos *club kids*, como se chamava a geração de jovens *clubbers* de Nova Iorque cujo estilo se baseava em "androginia, glamour e uma alta dose de teatralidade no vestir" (PALOMINO, 1999, p. 221). Os *club kids* ficaram famosos por todos os EUA entre fins dos 80 e começo dos 90, ao aparecerem em programas de televisão sensacionalistas, que exploravam sua imagem de forma bastante exotificante. Esta atenção do *mainstream* se acentuou quando um de seus principais representantes, o *promoter* e *performer* Michael Alig foi preso por assassinar seu traficante.[79]

No entanto, uma inspiração que a autora não cita vem da própria noite paulistana, através das grandes boates *gays* dos 70 e 80, cujas entradas triunfais que se tornaram célebres envolviam também muito glamour, deboche e teatralidade nos *looks* dos frequentadores. A inspiração em transformistas, travestis e *drag queens* se evidencia no termo *montação*, que se populariza na cena *clubber* a partir do Nation, como visto acima. *Montação* designa a prática de *se montar*, ou seja, produzir no visual a aparência feminina desejada. O termo também vai designar o processo de produção das *drags*, fenômeno que se dissemina no mesmo contexto.

Este período entre fins dos 1980 e começo dos 1990 consolida a formação de uma nova *mancha* na vida noturna de São Paulo, o quadrilátero formado pelas ruas Augusta, Estados Unidos, Consolação e Avenida Paulista, chamado por Calil (2000) de "Manhattan paulistana". A proliferação de clubes e bares nesta região é mais uma marca do duplo processo de rediferenciação interna e desdiferenciação externa.

Por um lado, o Centro, nos arredores da Praça da República (o grande T que citamos acima) deixa de ser a única região que concentrava espaços frequentados por pessoas de não-heterossexuais, com a região nobre dos Jardins passando a reunir um público de maior poder aquisitivo e certo capital cultural que os inclinaria para a busca das novidades internacionais em termos de comportamento, moda e música. Era o processo de *rediferenciação interna* que cria as figuras da "bicha do centro" e da "bicha dos Jardins" (SAGGESE, 2015). Por outro lado, estes clubes (especialmente Nation e Massivo), são apontados como palco de um encontro inédito entre pessoas de sexualidades diversas, instaurando a chamada *desdiferenciação externa.* França (2006) também aponta estes dois eixos de lazer noturno LGBT, descrevendo a "mancha Centro Antigo" e a "mancha Paulista-Jardins":

[79] Para mais sobre os *club kids*, ver o livro do jornalista Frank Owen (2003), "Clubland: the fabulous rise and murderous fall of club culture" [*Clubland:* A fabulosa ascensão e o criminoso declínio da *club culture*] e o filme "Party Monster" (2003), de Fenton Bailey e Randy Barbato.

> Se a grande novidade da década de 1990 foi a expansão do "gueto" em direção aos Jardins e a sua diversificação, o lado do Centro Antigo permanecia mais ou menos com a mesma constituição, absorvendo com muito mais lentidão as modas recentes e com casas noturnas espalhando-se pelo Arouche e pelas imediações da Praça da República (FRANÇA, 2006, p. 41).[80]

Após o fechamento do Sra. Krawitz, Nenê esteve à frente de um dos clubes mais longevos de São Paulo: A Lôca.[81] Aberto em 1995 e intertidado em 2017,[82] o clube já vinha perdendo relevância há muitos anos, mas tem como um dos pontos altos de sua trajetória o fato de ter sediado o projeto *Grind*, que tinha como proposta oferecer uma noite de rock para o público não-heterossexual, defendendo a união entre diversidade sexual e diversidadade musical.[83] Além disso, A Lôca também ofereceu *afters* ao longo de sua existência.

No entanto, o *after* considerado o primeiro e mais renomado da cidade foi o *Hell's Club*, projeto que firmou uma cena *techno* na cidade. As primeiras edições foram realizadas no Columbia sob o nome *Velvet Underground* em 1995, começando entre 4:00h e 5:00h da manhã de sábado e avançando pelas manhãs de domingo. Mas o projeto deslancharia dois meses depois, com a mudança de nome e a entrada do *promoter* Pil Marques. Segundo Palomino (1999), o *after* rapidamente virou um ponto de encontro dos amantes da música eletrônica, que vinham de outras festas, muitas vezes já *loucos*, o que produzia uma forte aura de liberdade na festa, potencializada pelo uso disseminado do ecstasy, que cresceu no *Hell's*, gerando uma dinâmica que poderíamos chamar de *cultura do ecstasy*.

Ao longo de seus quatro anos de existência, a festa criou em torno de si um verdadeiro culto, e foi palco de uma *club culture* cujo senso de coletividade deu origem ao termo "nação *Hell's*", replicando a ideia que já aparecia no *Nation* e em diversas outras *club cultures* fora do Brasil. É interessante como esta sensação de familiaridade oscilava entre fechamento e abertura a novas pessoas; desenvolvia-se a autoatribuição de um capital cultural específico, que não raro alcançava níveis de arrogância e senso de superioridade, como conta Palomino (1999). Compunha o quadro a tendência ao famigerado *carão* - atitude *blasé* de certas figuras direcionada àqueles considerados não-merecedores de simpatia ou mesmo atenção. Segundo um interlocutor, este era um comportamento comum no *Hell's.*

---

[80] Um retrato da sociabilidade da juventude LGBT no Centro pode ser visto em Simões, França e Macedo (2010).
[81] Para uma boa descrição d'A Lôca, ver o trabalho de Bruno Puccinelli (2013).
[82] O clube foi lacrado pela Prefeitura em julho de 2017, sob alegação de não-cumprimento de normas de acústica. Representantes do clube declararam à época que medidas seriam tomadas para sua reabertura.
[83] Em 2017, meses antes da interdição d'A Lôca, o *Grind* se mudou para o clube Desmanche, na Rua Augusta, onde funcionava o clube Vegas. Para mais sobre o projeto, ver o livro "Tragam os cavalos dançantes", de Lufe Steffen (2008).

Em paralelo ao *Hell's,* um projeto independente também se destacou: era a festa *Club Alien* (1995-1997), produzida por Andrea Gram e realizada no espaço que abrigara o Sra. Krawitz, agora chamado Retrô, sempre às quartas-feiras. Segundo sua idealizadora, a ideia surgiu para preencher o vácuo durante a semana entre um *Hell's* e o seguinte, já que o público sentia falta de mais *techno*. Com o relativo sucesso na cena *underground*, a festa passou a ocupar um teatro na Bela Vista nas noites de sexta-feira e a abrir o leque musical. Conta Andrea: "eu era mais fofa com todo mundo, então eu convidava os DJs das galerias dos discos, os DJs da periferia, a galera mais do *under* que não tinha oportunidade de tocar no *Hell's.* Juntava vários públicos, não era só aquela 'nata'".

Em 1998, o *Hell's* se encerra, depois de um período de esgotamento do modelo, provocado entre outros fatores, por duas incursões da polícia em busca de drogas, em que os *clubbers* foram todos levados para a delegacia para averiguação, um excesso raras vezes visto na cena, antes ou depois. Estes episódios fizeram esfriar o entusiasmo inicial, dando um tom melancólico ao que parecia um ciclo de diversão sem fim.

Breno* aponta justamente esta experiência com a polícia como um marco do fim da utopia *clubber* citada anteriormente. A promessa contida na cultura do ecstasy parecia se dissolver na mercantilização e *mainstreamização* da noite:

> […] devido justamente à marginalização que quase todos nós experimentamos no momento anterior, não houve organização e visão prática para desenvolver essas ideias. Faltava aos *clubbers* um mínimo senso de dignidade civil para que se levassem mais a sério, algo distante para a realidade brasileira no final do século 20. Na Bélgica, Espanha, Inglaterra e Nova Iorque, houve confronto entre polícia e *clubbers* entre 1989 e 1995. Aqui, o primeiro embate com a polícia só ocorreu em 1996 e resultou na maior demonstração de covardia que presenciei na vida. Meu namorado e eu questionamos o delegado encarregado de deixar centenas de pessoas presas por horas no pátio da delegacia ao lado do clube e incitamos as pessoas e jornalistas presentes a fazer o mesmo. Em resposta houve um grande silêncio. Logo em seguida, o preço dos ingressos nos clubes disparou, assim como o valor das bebidas e a impessoalidade no trato com os frequentadores, que então se tornaram meros clientes. A inovação musical desacelerou, surgiram revivalismos em quase todos os subgêneros da eletrônica; boates cobravam menos de mulheres para atrair os heterossexuais que reclamavam da frequência LGBT, *hostess* barravam quem aparentava ser mais pobre e o jornalismo internacional reduzia tudo a entretenimento e hedonismo, palavra repetida à exaustão por quem achava que podia analisar sociologicamente o movimento sem ter realmente vivenciado o período.

Para este interlocutor, o preconceito com "quem aparentava ser mais pobre" era um sintoma da decadência da cena. Já para outros atores, a chegada de um público diferente foi uma

das causas do fim dos bons tempos do *Hell's*, de forma semelhante ao que teria acontecido com o Sra. Krawitz. Nas palavras de Palomino:

> Outro problema é a invasão (consentida) de *outsiders* e curiosos, que nem sempre respeitam tops da Nação, olhando feio ou apenas *olhando* - coisa que não poderia acontecer no Hell's. E aos poucos os chamados clubbers-favela, depois batizados cybermanos, deixam seu cantinho e tomam conta do lugar. "Você via um monte de playboys bêbados que estavam em outras festas e que iam no final de noite para o after-hours, ou os manos da periferia que sabiam do Hell's e iam porque era um mito para eles", reclama Vivi. "O problema é que eles têm uma outra mentalidade, uma maneira diferente da nossa de ver a diversão. Parece que para eles o que importa é quem é que tem mais piercings", diz o top clubber Marcelo Otaviano, da nata da Nação (PALOMINO, 1999, p. 98).

Este trecho ilustra a perspectiva da autora e de alguns de seus interlocutores, explicitando certa lógica de pertencimento semelhante à que conta Calil sobre o Nation. Segundo tal lógica, este grupo de pessoas - nos termos de Palomino, a "nata", os "tops" - se diferenciaria em termos de capital (sub)cultural tanto de certos membros de camadas médias e da elite - os chamados playboys - quanto de jovens de camadas populares que tampouco compartilhariam dos códigos da cena, chamados aqui de forma pejorativa de "clubbers-favela". A jornalista também aponta o uso da gíria abertamente racista "trufa", que designa na cena estes jovens de pele escura. O uso de um termo que se refira a pessoas de raça negra como necessariamente *outsiders* da cena explicita por um lado o inequívoco recorte racial e, por outro lado, a ausência de uma preocupação política com as desigualdades, algo que dificilmente se vê na cena contemporânea.

Xampy, *door* e participante ativa na cena contemporânea de festas *independentes* de São Paulo, é um exemplo de *clubber* que começou a "carreira" na cena da periferia em 1990, quando ainda era menor de idade. Anos depois, passaria a frequentar a cena dos Jardins, onde lembra o preconceito e o estranhamento com que era recebida pelos jovens de classe média. Segunda ela, um aspecto positivo da cena de hoje é a significativa diminuição do preconceito de classe e raça em relação à cena dos 1990.

A cena da música eletrônica *underground* na periferia remonta à década de 1980, quando a fama do megaclube Toco se espalhou pela cidade. Já nos anos 1990, foi a casa que lançou o DJ Marky, até hoje um dos produtores brasileiros de maior fama internacional, referência incontornável no acelerado subgênero *drum'n'bass*. Assef (2010) lembra que os clubes da periferia foram relevantes na formação de uma série de DJs de destaque e na difusão da música eletrônica na cidade. Dentre eles, podemos destacar o Overnight (1988-2004), na Mooca, e o Sound Factory, aberto em 1993 na Penha. Sob o comando do DJ Julião, o Sound Factory teria

levado tendências da *club culture* do Centro e dos Jardins para aquela região, como as *drag queens*: "era muito legal ver as drags da periferia se sentindo à vontade para dançar na pista com a molecada", lembra o DJ (in: ASSEF, 2010, pp. 162-163).

Julião ressalta que certas figuras relevantes da cena dos Jardins começaram a frequentar o Sound Factory antes de ir para o *Hell's*.[84] Ao contrário da "nação" de poucas centenas deste *after*, o clube da Penha chegava a atrair 3 mil pessoas em algumas noites. Em 1995, o clube abre uma filial em Pinheiros, marcando também a tal "invasão" de que fala Palomino. Juntamente com o clube Espaço Nation (nenhuma relação com o Nation Disco Club), o Sound Factory é uma opção na região central para este público por praticarem preços mais baixos.

A relação com o mundo da moda também tem efeitos ambíguos. Se servia como um recorte de capital cultural, também serviu de ponte entre diversos públicos e na popularização do estilo *clubber*, na forma do Mercado Mundo Mix:

> Outro fator determinante na formação dos cybermanos foi a chegada do Mercado Mundo Mix, em 1994. Pela primeira vez no país, um centro de compras levantava bandeiras de vanguarda, como a música eletrônica e a liberação sexual dos gays. [...] O Mundo Mix mostrou para as massas a cultura de clubes que já era realidade em pequenos guetos. Ensinou para muitos o significado das palavras flyer, drag queen, GLS, etc..., termos que já faziam parte da vida de quem frequentava clubes de música eletrônica underground. (ASSEF, 2010, pp. 230-231)[85]

O Mercado desempenhou assim um papel relevante na difusão dos valores da cena e da subsequente ampliação do público das festas. Como vimos no caso do *Hell's*, os efeitos deste movimento são percebidos de formas diversas, a depender do ator que os enuncia. A própria visibilidade trazida pela coluna de jornal de Palomino é citada como um dos fatores da transformação do *Hell's*. Por ocasião do aniversário de quatro anos da festa - que foi também sua última edição, Gaía Passarelli, *clubber* dos primórdios do *Hell's*, fazia a seguinte análise no Rraul, site que cobriu a cena entre 1997 e 2011:

> Em seu segundo ano, o Hell's caiu nas graças de colunista Erika Palomino, iniciando uma nova fase após ser manchete da "Ilustrada" com a chamada

[84] Julião foi um dos residentes do *Hell's*, mais um indicador desta relação centro-periferia.

[85] O Mercado Mundo Mix é parte de um processo de ampliação da visibilidade das homossexualidades, que culmina com o desenvolvimento de um mercado voltado especialmente a homens gays e, em menor escala, a mulheres lésbicas. O surgimento da sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) no festival de cinema Mix Brasil em 1994, ilustra a opção mercadológica que privilegia a aproximação a heterossexuais em detrimento das pessoas trans, em contraponto à sigla GLBT, vinda dos movimentos políticos. A relação ambígua entre o mercado GLS e o movimento GLBT foi belamente analisada no trabalho de França (2006). Posteriormente, em 2008, o movimento político passa oficialmente a adotar a sigla LGBT ao invés de GLBT, em um esforço por minimizar o protagonismo dos homens gays e dar mais visibilidade às mulheres lésbicas.

> "Hell's consolida cena club de São Paulo". O clima continuou aberto a todas as pessoas que se interessaram em conhecer, e o Hell's passou a ser frequentado por todo mundo que queria estar na nova onda. [...] Quem queria ouvir música boa sabia aonde ir, mas todos os que queriam se mostrar "modernos" também, e foi isso que fez o Hell's perder o encanto. Toda uma nova turma, vinda em massa da periferia de São Paulo, começou a tornar o lugar feio por vários motivos, que vão desde cachimbos de crack no banheiro até o mal-estar causado pelo confronto entre os ditos top clubbers e os novos frequentadores (in: PALOMINO, 1999, p. 99).

Por fim, o fechamento do *Hell's* dá espaço a outro *after*, que acentua o recorte de classe da cena. O Lov.e *in Paradise,* realizado no clube Lov.e, do mesmo Angelo Leuzzi do Columbia, cobra R$ 20,00 de entrada, inviabilizando a frequência dos cybermanos.[86] A área VIP e o champanhe, impensáveis no *Hell's*, fazem do Lov.e uma noite de elite, marcando certa comodificação da *club culture* paulistana. Neste período, lembra Palomino

> [...] entra em cena uma geração de jovens empresários, abastados nomes da sociedade de São Paulo, vindos da classe média alta. O resultado é uma leva de clubes dedicados ao mainstream, mas com um pé na cultura underground e outro no techno (ibid., p. 110).

Nem todos, no entanto, viam tanto equilíbrio entre *mainstream* e *underground* no Lov.e. Uma interlocutora resume o impacto que o clube provocou em certos atores da cena: "O Lov.e me afastou da cena, porque eu gostava de escuridão, de fumaça, e o Lov.e era megacolorido, megaclaro. Era a antítese do que era o *underground*".

Palomino aponta ainda o crescimento da cena de *raves* como outro efeito do esgotamento de clubes que o *Hell's* representava. Entre 1996 e 1997, as festas realizadas em espaços fora da cidade, como sítios, se multiplicaram: festas como *Avonts*, *Fusion* e *XXXperience* passaram a atrair um grande público cansado da cena de clubes, que parecia estagnada. Andrea Gram também lembra deste fenômeno como um dos motivos que a fez encerrar o *Club Alien*.[87]

Assim, em fins da década de 1990, a cena paulistana passa por um momento semelhante ao que aconteceu em Berlim alguns anos antes: a música eletrônica se torna um grande negócio extremante lucrativo, com a entrada de grandes marcas e festas ultraproduzidas. A própria *Love Parade*, cuja expansão marca o trauma da transformação da utopia *clubber* em megaempreendimento, chega a São Paulo em 1997. Na primeira edição, são 2 mil participantes, na segunda, este número salta para 5 mil. Palomino viu o sucesso da Parada de forma positiva e saudava o

[86] Para uma margem de comparação, em 1998 o salário mínimo era de R$ 130,00, cerca de sete vezes menor do que o de 2017, de R$ 937,00. Outro aspecto em que o elemento financeiro representava uma barreira para os cybermanos era o consumo de drogas. Como um comprimido de ecstasy custava entre R$ 25,00 e 35,00, a cultura desta droga não alcançava este público.

[87] A cena das *raves* na década de 2000 foi tema da pesquisa de Carolina de Camargo Abreu (2011).

crescimento da eletrônica, comentando a segunda edição em sua coluna: "estamos em momento de integração e expansão. A *dance music* é hoje um idioma falado pela juventude de todo o mundo, muito além dos guetos dos clubes, das raves, do underground ou da cena gay" (ibid. p. 120). Por outro lado, já em 1998, a jornalista demonstrava certo desânimo com os rumos da cena: "sim, sim, precisamos admitir: a noite está um tédio" (id., 2002).[88]

A década de 2000 foi um período de encolhimento da cena de música eletrônica *underground* em São Paulo. Os clubes se voltam cada vez mais para a classe média e para a elite, perdendo a aura *underground* que caracterizava as casas que primeiro abraçaram a música eletrônica na cidade. Esta mudança se reflete também num deslocamento geográfico, com a abertura de clubes mais elitizados em bairros como Vila Olímpia – caso do Lov.e. Outros clubes, como a Torre do Dr. Zero[89] e o Ampgalaxy,[90] abrem na região de Pinheiros e Vila Madalena; apesar de também ser habitada por moradores de classe média e alta, esta região é considerada mais *alternativa* do que a Vila Olímpia, especialmente no caso do bairro da Vila Madalena. A diminuição dos clubes do quadrilátero dos Jardins ao longo dos primeiros anos da década de 2000 também se devia à pressão crescente da vizinhança de elite, incomodada com a presença ruidosa. Diz-se que um juiz que morava na região foi o grande responsável por este esvaziamento. Alguns clubes de frequência mais exclusivamente gay e som mais comercial, como o Ultralounge e o So-Go ainda permaneceram por alguns anos, mas foram fechando; hoje, não há mais nenhum clube relevante na região.[91]

Enquanto clubes como o Lov.e, o U-turn, também na Via Olímpia, e o Manga Rosa, no Brooklyn, atraem um público mais heterossexual, de "*playboyzinhos*, mas *playboyzinhos descolados*" (na definição de uma interlocutora), a parcela mais diversificada sexualmente, considerada mais *alternativa*, mais ligada ao mundo da arte ou, se quisermos, mais *hipster*, começa a consumir outros gêneros eletrônicos na pista de dança, se afastando do *techno*. Surgem então o *electroclash*, estilo que revivia o *electro* misturado com *new wave* e *synth pop*, de forte teor oitentista, e gêneros que recolocavam cantores, cantoras e bandas no centro da música de pista como o *disco-punk* e o *new rave.* O mundo *indie* passava por uma nova fase de fusão com elementos eletrônicos, no que chegou a ser chamado brevemente de *indietronic*.

---

[88] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2405200224.htm. Acesso em: 16 ago. 2017.
[89] Aberto entre 1997 e 2002, o clube reabriu em 2004, agora chamado apenas Torre, e funcionou até 2009, quando foi fechado por problemas com polícia e vizinhos.
[90] O Ampgalaxy é um espaço ligado à grife AMP (A Mulher do Padre), materializando ainda mais a relação entre moda e noite que caracterizou a cena de São Paulo até meados dos Anos 2000.
[91] O Nation reabre duas vezes no mesmo endereço (em agosto de 2010 e março de 2017), mas sem sombra da relevância que um dia teve. A própria decadência do modelo dos clubes, como veremos a seguir, parece explicar o fracasso das empreitadas. O bar Director's Gourmet, que foi se tornando um reduto *gay* da região ao longo dos Anos 90, persistiu como um solitário representante desta cena até maio de 2017, quando fechou suas portas.

Andrea Gram aponta que, após uma lacuna em que parte da cena se fechou em uma porção mais *hetero* e com um som mais circunscrito ao *tech-house* (nome dado ao subgênero que funde elementos dos dois grandes ramos da música eletrônica de pista), foi no *electroclash* que ela voltou a encontrar um público gay. Essa cena floresce em clubes como o AMP Galaxy, Torre e Xingu, que ocupou o espaço onde antes se situava o Ferro's Bar, no Centro.[92]

No bairro da Barra Funda, é aberto em 2003 o clube D-edge, como uma filial de um clube de Campo Grande. O espaço conta com um design aclamado, iluminação assinada pelo artista multimídia Muti Randolph e um sistema de som impecável. Ao longo da década, foi um dos espaços em que sobreviveu um som mais voltado aos estilos "puros" de música eletrônica, como a *house* e o *techno.* Nas palavras de um interlocutor, era onde se ouvia música eletrônica "séria, respeitada". O clube conserva uma aura *underground* nos primeiros anos, especialmente com a noite de sexta-feira, a *Freakchic*, que reúne um público de sexualidades diversas, os "modernos" e "descolados", que como lembra França (2006), seriam as *clubbers* dos Anos 2000, já que o termo desaparece da cena na virada do milênio, tendo retornado na cena contemporânea. No entanto, grande parte de meus interlocutores aponta que o D-edge perderia seu charme ao longo da década, recebendo um público cada vez mais *aleatório*, atraído pela fama do espaço e pelos DJs renomados do mundo inteiro, mas que não compartilhariam os códigos da noite *underground.*

Neste ínterim, ocorre um deslocamento pela própria rua Augusta, cujo segmento localizado no bairro Consolação, cruzando a Avenida Paulista em direção ao Centro, passa a ser ocupado por bares e clubes *alternativos* em meados da década de 2000. Esta região, que passara por um momento de glória nas décadas de 1950 e 1960, abrigando lojas chiques e sendo reduto da burguesia abastada paulistana, havia sido abandonada por este público e se tornado uma espécie de *zona* repleta de *inferninhos*, como são chamadas as boates em que clientes encontram profissionais do sexo (PISSARDO, 2013). Em França, podemos ver como a Augusta "decadente" se tornou o destino preferido dos "modernos" e "descolados". Para a autora, estas classificações seriam

> […] categorias que têm ganhado espaço na mídia segmentada para definir, de modo bastante abrangente, um tipo de público atualizado no que diz respeito

[92] Tradicional reduto de mulheres lésbicas, o Ferro's foi palco de um protesto político em 1983 (ou seja, ainda durante o regime militar), quando o próprio dono do estabelecimento chamou a polícia para tentar proibir a venda de uma publicação lésbica no bar. Esta proibição repercutiu de maneira ambivalente entre as frequentadoras do bar: enquanto parte das mulheres apoiava a decisão do proprietário, a parcela intelectualizada do público condenou a ação, o que terminou por atrair mais mulheres militantes e intelectuais para o espaço.

> às referências internacionais de moda e estilo, que procura escapar de um visual "*mainstream*" ou muito comum, que circula bastante pela vida noturna da cidade e tem profissões liberais ou de horários flexíveis, como indica a grande quantidade de noites de quinta-feira e domingos como atrações principais da programação de casas noturnas. Boa parte deste público costuma se espalhar pelos bares e "sinucas" das esquinas da Rua Augusta e apreciar o ar "decadente" da região, tomada por prostitutas, pedintes e "botecos sujos", recorrendo a uma espécie de ressignificação do "lixo", transformado em "luxo", como atesta a recente moda de realização de festas em antigos bordéis da região (FRANÇA, 2006, p.75).

Este movimento de ida aos *inferninhos* refletia certo esgotamento do modelo dos clubes e gerou, por sua vez, uma onda de abertura de estabelecimentos menores, *alternativos*, por conta de certa aura "decadente" que ainda permitia tal ocupação. As primeiras festas realizadas nestes espaços se caracterizavam pelos gêneros próximos do *indie*, em certo renascimento do rock independente, capitaneado pelo sucesso da banda The Strokes, surgida em 2001. A explosão do Baixo Augusta, como ficou conhecido este trecho da rua a partir da proliferação das novas opções de lazer noturno, tem como um dos marcos iniciais a abertura do clube Vegas, dos sócios Facundo Guerra e José Tibiriçá Martins, em 2005.[93] O clube passou a concentrar vários projetos e festas que estavam distribuídos em diversos espaços no início da década de 2000, como comenta um interlocutor:

> na primeira noite do Vegas, eu pensei: 'hoje tudo vai mudar nessa rua'. Foi uma jogada muito interessante do Facundo, porque ele pegou os *players* mais interessantes da noite de São Paulo e entregou uma noite na mão de cada um para fazer o que quisessem. Nesse sentido, ele criou quase que um meta-clube.

O próprio Facundo Guerra, em entrevista ao site Thump, descreve esta iniciativa de produzir um espaço de convergência para as tendências da noite paulistana de então:

> era um momento da música eletrônica em que ela começava a se miscigenar e se misturar com outros estilos. Deixava de ser um vetor de formação de identidade e se transformava numa farinha, numa amálgama, que servia de base para tudo. Esse foi o Ovo de Colombo do Vegas, um dia por semana para cada estilo de apropriação da eletrônica, desde o jazz, até o rap, rock clássico, indie e electro (GUERRA, 2015).[94]

Parte deste processo é o renascimento do *after* do *Hell's*, já em 2005. Como o trecho acima indica, já não era mais um espaço restrito para iniciados: a música eletrônica já não era

[93] As etnografias de Alexandre Vega (2008) e Ane Talita S. Rocha (2013) retratam o auge do Baixo Augusta.
[94] "Como o Vegas transformou a noite e a música eletrônica de São Paulo". Disponível em: https://thump.vice.com/pt_br/article/3deq49/como-o-vegas-transformou-a-noite-e-a-musica-de-sao-paulo. Acesso em: 18 ago. 2017.

para tão poucos. Se certa atmosfera "subcultural" parece ter se perdido, o termo "democrático" aparece em muitas descrições do novo *Hell's.* Nas palavras do idealizador das duas versões Pil Marques, "apesar do clima de inovação, descoberta e 'sociedade secreta' não existir mais, o Hell's Club acabou se tornando um sólido rochedo no agitado e transitório maremoto noturno que é São Paulo".[95] O projeto foi importante para uma nova geração de entusiastas da música eletrônica *underground*, entre eles os DJs Amanda Mussi e Paulo Tessuto, que foi residente da festa. Hoje, os dois são produtores de festas relevantes na cena, como veremos nos próximos capítulos.

É neste contexto de efervescência do Baixo Augusta que despontam as festas realizadas no Bar do Netão, um dos vários bares "pés-sujos" que ocupavam a rua em meio às boates em que trabalhavam prostitutas. Em 2008, um grupo de amigos se junta e começa a produzir festas no boteco, que contava com uma pista de dança improvisada onde antes ficava uma mesa de sinuca. O som das festas era eclético, seguindo a tendência que vinha se estabelecendo em outras festas *alternativas*, como a *Debut!*, da Torre.

Grande parte do sucesso das festas que se multiplicaram no Bar de Netão vinha do clima despretensioso que caracterizava os eventos. Além da atmosfera simples do próprio estabelecimento, não havia cobrança de entrada: as festas lá extrapolavam a pista de dança e o bar, transformando a calçada em mais um espaço de sociabilidade.

Em maio de 2009, entra em vigor a lei antifumo do Estado de São Paulo, que termina por contar a favor das festas que garantem a livre circulação entre bar e rua. A lei proíbe o cigarro em qualquer ambiente fechado de uso coletivo, inviabilizando mesmo a criação de espaços exclusivos para fumantes dentro de estabelecimentos comerciais.[96] Os clubes então passam a improvisar pequenos fumódromos na calçada, onde os frequentadores se espremem, contidos por cordões que os separam dos transeuntes.[97] Já no Bar do Netão, a combinação do livre fluxo entre a rua e o bar com a proibição do fumo em espaços fechados contribuía para que as festas tomassem a calçada.

---

[95] "Bastidores e muita história dos 15 anos de Hell's Club". Disponível em: http://gente.ig.com.br/materias/2010/03/18/bastidores+e+muita+historia+dos+15+anos+de+hells+club+9431580.html. Acesso em: 18 ago. 2017.

[96] Ver mais em: http://www.leiantifumo.sp.gov.br/portal.php/lei. Acesso em: 10 ago. 2017.

[97] Estes clubes utilizam quase sempre o sistema de comanda, onde se registra o consumo do cliente, que paga a conta apenas na saída. Esta é uma das justificativas dos clubes para limitar a área da calçada onde ficam os fumantes, já que alguns poderiam sair sem pagar sua conta. Outra daria conta da necessidade de restringir o número de pessoas do lado de fora dos clubes para não gerar tanto ruído, o que poderia suscitar reclamações de moradores. No entanto, é sabido que outra preocupação implícita é a de que estes aproveitem a saída para consumir em bares vizinhos ou vendedores ambulantes, cujas bebidas muitas vezes custam menos da metade do preço praticado pelos clubes.

O DJ Gil Riquerme, parte do grupo que começou a fazer festas por lá, resume o contexto em que emerge o Netão:

> Naquela época, aquele lado da Rua Augusta estava começando a se tornar cool: o Clube Vegas já fervia e trazia os clubbers para onde antes só tinham puteiros decadentes, bêbados, traficantes, héteros que vinham se aventurar pela rua em busca de diversão com as meninas. Tudo co-existia pacificamente. Era cool estar daquele lado da Rua Augusta, andar por entre os luminosos das casas estilo "american bar" e ser abordado por "laçadores" que ofereciam os serviços das meninas ao gritos! [...] A fama do bar do Netão começou a crescer, e a gente percebia que não tinha um público específico, era uma mistura muito louca de pessoas de diferentes classes sociais, níveis e credos… E o diferencial do Bar do Netão era justamente ser um local aberto, onde as pessoas não precisavam pagar para entrar, o som vazava para a calçada, um lugar muito democrático, difícil de ser rotulado. Tanto é que a maioria das vezes tinha tanta gente pela calçada e invadindo a rua que praticamente os carros não conseguiam passar: a festa acontecia também na rua.[98]

O Netão é considerado o embrião das festas *de rua* que marcam a cena contemporânea: lá surgiram a *Voodoohop* e a *Capslock*. Foi lá que se formou o gosto pelas festas gratuitas em um público acostumado ao ambiente fechado dos clubes. Não demorou muito para que estas festas tomassem espaços públicos abertos, como veremos no próximo capítulo.

Neste primeiro capítulo, apresentei um preambulo teórico-histórico que penso ser útil para contextualizar a presente pesquisa. Na primeira seção, retracei o debate que se acumulou nas Ciências Humanas ao longo do Século XX sobre o tema, desde os estudos sociológicos e antropológicos sobre cidades e desvio até a escola subcultural e os desenvolvimentos posteriores, com destaque para o conceito de cenas, com o qual trabalharei nos capítulos seguintes. Na segunda seção, delineei uma breve trajetória das transformações em universos ligados à pista de dança nas últimas décadas, com o surgimento da *disco* e, posteriormente, da *house* e do *techno*. Além disso, recuperei alguns registros das cenas de Berlim e São Paulo nas décadas que antecederam a pesquisa. Busquei assim enfatizar a relação entre estilo, música e produção de subjetividades que é comum aos diversos cenários apresentados e reforçar a dimensão processual histórica que subjaz os campos etnografados nesta tese. Feita esta contextualização, passemos então ao primeiro destes campos.

---

[98] "Um dos points mais loucos de SP, Bar do Netão está de volta na mesma Rua Augusta". Disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/o-bar-netao-de-volta-a-ativa-depois-de-ler-este-texto-e-ver-estas-fotos-voce-vai-entender-por-que-esse-foi-um-dos-points-mais-loucos-de-sp/. Acesso em: 18 ago. 2017.

CAPÍTULO II - "O QUE É NOSSO": FESTAS *DE RUA* NA CIDADE DE SÃO PAULO

SP na Rua: quando a pista de dança vence o medo

6 de setembro de 2014. Era a noite da segunda edição do SP na Rua, festival idealizado por Karen Cunha, então diretora de eventos da Secretaria Municipal de Cultura, que convidou uma série de coletivos que organizam festas para se apresentarem em tendas espalhadas por pontos do Centro Histórico da cidade.

A primeira edição fora realizada em fevereiro de 2014, como parte das comemorações do aniversário da cidade durante a gestão do prefeito Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores (PT). No Festival, é oferecida a estrutura e uma ajuda de custo a cada coletivo, que é livre para definir o formato e as atrações de sua tenda. O SP na Rua foi um sucesso, não tendo sido registrada nenhuma ocorrência grave. "Foi a noite em que a pista de dança venceu o medo. O SP na Rua juntou uma porção de coletivos da cidade para promover um baile a céu aberto, fazendo de salão as ruas do Centro antigo dessa cidade judiada".[99] Assim, o DJ e jornalista Camilo Rocha, figura central na cena paulistana e nacional desde a década de 1990, descreveu a primeira edição do evento em seu blog.

O texto de Rocha celebrava justamente o caráter democrático e o potencial político do sucesso do evento, já que foi uma aposta na madrugada das ruas do Centro Antigo, espaço e tempos vistos como encarnação do perigo. Os comentários do autor indicam insatisfação com certos aspectos da vida urbana de São Paulo e seus reflexos na cena de clubes que se cristalizara na década de 2000, como vimos no capítulo anterior:

> A gandaia mixou o maracatu da *Pilantragi* com o eletrônico udigrudi da *Vo-odoohop*, o beat fino da *Laço*, o bass da *Free Beats* e muito, muito mais. O pot-pourri se reproduziu no chão do baile, onde cada um foi o que quis, do jeito que quis. Deu pinta, pôs fantasia, rasgou seda ou ficou de canto em pose blasé. Ninguém igual, ninguém mais do que ninguém. Afinal, não custava nada para participar, era só chegar. Em épocas de cordões VIP, cobrança de taxa de 10% em buate, água mineral com preço de uísque 18 anos e outras exorbitâncias mais, tem coisa mais refrescante? Woodstock teve três dias de paz e música, São Paulo conseguiu uma noite inteira. Para uma cidade onde muitos só acreditam em grade e guarita, não é um ótimo começo?

[99] Disponível em : http://oesquema.com.br/bateestaca/2014/02/14/a-noite-em-que-a-pista-de-danca-venceu-o-medo/?fb_action_ids=10152026336787979&fb_action_types=og.likes&fb_source=other_multiline&action_object_map=%5B505732799546696%5D&action_type_map=%5B%22og.likes%22%5D&action_ref_map=%5B%5D. Acesso em: 30 nov. 2014.

O SP na Rua foi de fato impressionante: sem contar com policiamento ostensivo ou muitos mecanismos de controle, transcorreu sem problemas. Parecia ser a concretização do que os coletivos defendem: quando a rua é ocupada por música e festa, todo mundo ganha.

Naquela noite de setembro de 2014, o festival era reeditado, integrando o calendário do Mês da Cultura Independente. Tendo assistido ao sucesso da primeira edição, estava entusiasmado para conferir a segunda. Após percorrer as diversas tendas, escolhi permanecer na que abrigava a *Capslock* e a *Mamba Negra*, duas das festas de maior destaque da cena de festas *de rua*, tema deste capítulo. A tenda fora montada em um espaço rebaixado em formato de semiarena no Vale do Anhangabaú, conhecido de forma irônica como "Privadão do Anhagabaú", por abrigar um banheiro público desativado. O som fora montado em frente às arquibancadas de concreto que compõem o espaço, o que propiciava a quem ocupava as arquibancadas superiores uma visão privilegiada tanto dos artistas quanto do público. E foi em uma delas que me instalei com o amigo que me acompanhava.

Chegamos a tempo do *live* do músico e DJ L_Cio (pronuncia-se Láercio), residente da *Capslock*, cujas produções têm ganhado destaque nas cenas de música eletrônica *underground* nacional e internacional.[100] Marcando a conexão São Paulo-Berlim que pretendo demonstrar nesta tese, o artista se apresenta na capital alemã regularmente e está vinculado a um selo distribuído pela conceituada gravadora alemã Kompakt. Em 2015, durante minha estadia em Berlim, encontrei-o por coincidência na casa de um amigo. L_cio estava lá, se preparando para sua apresentação na festa *Pornceptual*, juntamente com Paulo Tessuto, idealizador e também DJ residente da *Capslock.*

Durante a apresentação de L_cio, permeada pelo seu uso exímio da flauta em meio às batidas eletrônicas, aconteceu um dos momentos que mais me marcaram no campo e que, anos depois, continua vívido em minha memória.[101] Em determinado ponto do *live*, meus ouvidos foram tomados pelo que me parecia impossível. Tratava-se de um *edit* da icônica canção de Chico Buarque "Construção".[102] Era a primeira vez que eu ouvia aquela versão, que até hoje provoca frenesi nas pistas de dança paulistanas. A canção, composta em 1971, auge da ditadura militar no Brasil, conta com uma letra carregada da tensão daquele momento. Revisitada por

[100] *Live* é o nome comumente dado a apresentações de música eletrônica em que o artista performa produções próprias ao vivo, ao invés de apenas mixar faixas, como fazem os DJs em *sets* regulares.
[101] O *live* foi gravado e está disponível em: https://soundcloud.com/carlos-capslock/l-cio-live-carlos-capslock-mamba-negra-abertura-do-mci-2014-sp-na-rua. Acesso em: 06 nov. 2017.
[102] *Edit* é o termo que designa a prática de manipular uma faixa a partir de elementos já existentes na mesma, repetindo, reordenando ou removendo trechos da música.

L_cio e K_ri, que assinam o *edit*, os elementos percussivos da música ganham mais ênfase e se transmutam nas batidas repetidas características da música eletrônica.

Eu e meu amigo nos entreolhamos, fascinados com o que ouvíamos, e nos integramos à massa que urrava em êxtase com o impacto da faixa. Tendo crescido numa família *hippie*, fui acostumado à MPB desde a infância, e vivencei o papel central deste gênero na sociabilidade de estudantes do curso de Ciências Sociais. No entanto, sempre experimentei este mundo em paralelo ao mundo da música eletrônica. As poucas tentativas de fusão entre os dois universos não me interessavam esteticamente: sempre me pareceram falhar em uma ou outra das pontas.

No entanto, a cena das festas *de rua* de São Paulo, fomentada pela festa *Voodoohop* e sua mescla de ritmos *étnicos* e regionais com batidas eletrônicas, vinha apostando naquela possibilidade, como veremos a seguir. O *edit* de "Construção", levando o público ao delírio em um evento gratuito no coração do Centro de São Paulo, parecia ser a concretização máxima da novidade da cena. Que o evento em questão fosse um festival produzido e bancado pela Prefeitura da cidade tornava a celebração de um momento histórico para a cena ainda mais intenso.

Nos anos de 2015 e 2016, o festival também aconteceu em setembro, sempre repetindo o sucesso das primeiras edições, com pouco ou nenhum incidente desagradável. Para muitos, passou a ser o fim de semana mais importante da cena. Nesse meio tempo, a curadoria se transformou: os convites diretos que eram feitos a certos coletivos foram substituídos por um processo seletivo em que os coletivos se inscreviam livremente e certo número deles era selecionado. A adoção deste modelo de seleção e a decisão de alocar dois coletivos em cada tenda, já na segunda edição, refletiram o aumento do número de coletivos na cidade.

O SP na Rua replica certo modelo de política de cultura que caracterizou o governo federal do PT, especialmente nos anos em que Lula fora presidente, sob o Programa Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura.[103] Neste modelo, a intenção seria investir em iniciativas que já se desenvolvem organicamente em determinadas regiões, ao invés de propor projetos alheios às realidades específicas destas.

No ano de 2017, em meio às incertezas com a política cultural da gestão Doria e a decepção com o esvaziamento da Virada Cultural, evento que abordarei a seguir, comentava-se na cena o silêncio da Secretaria Municipal de Cultura acerca do festival, que durou até setembro, gerando algum ruído e protestos nas redes sociais. Por fim, foram abertas inscrições para os coletivos interessados e o evento se realizou no mês de outubro.

---

[103] Sobre o decréscimo do investimento do governo federal nos Pontos, ver "Por onde andam os Pontos de Cultura?". Disponível em: http://diplomatique.org.br/por-onde-andam-os-pontos-de-cultura/. Acesso em: 07 nov. 2017.

A permanência do evento, mesmo com a saída de Haddad da Prefeitura – e da idealizadora Karen Cunha da Secretaria de Cultura – mostra o sucesso da iniciativa. A atuação dos coletivos e a aposta de uma gestão mais aberta a tais ações gerou uma política pública que vem resistindo mesmo em um contexto político-partidário desfavorável, o que atesta a consistência da cena.

O SP na Rua tem sido um dos mais relevantes e duradouros frutos da onda de festas *de rua* que tiveram seu ápice nos anos de 2013 e 2014. Neste capítulo, pretendo traçar um panorama desta onda de festas, especialmente durante o período citado acima, quando os eventos ocuparam praças, ruas, parques e até túneis em praticamente todos os finais de semana. Para tanto, além do SP na Rua, elegi outros três eixos a partir dos quais procurarei sintetizar este momento da cena paulistana. Um deles é o evento oficial Virada Cultural, que, como o SP na Rua, é mais um exemplo da tensa e cambiante relação com o poder público, particularmente com a Prefeitura de São Paulo. Os outros dois são os movimentos independentes Revolta da Lâmpada e a ocupação do Buraco da Minhoca, que levantam questões sobre políticas do corpo e da cidade.

As festas *de rua*

Como vimos no capítulo anterior, as festas que começaram a ocupar o Bar do Netão em 2008 trouxeram a novidade de combinar o espaço aberto da rua com a pista de dança, e permitir a livre circulação dos participantes, já que não havia cobrança de entrada. Com a nova legislação antifumo, mais restritiva, este espaço aberto oferecia uma possibilidade menos incômoda do que os apertados "fumódromos" dos clubes. As festas do Netão serviram de inspiração para as festas *de rua*, como são chamadas genericamente as festas da cena que são realizadas em espaços abertos da cidade. Esta cena ganhou força a partir da *Voodoohop*, que nasceu no Netão, em 2009. Após o crescimento da festa, que atraía um número muito grande de pessoas e tomava a calçada e parte da rua na frente do bar, o coletivo passou a produzir festas em espaços urbanos abertos, como ruas, praças e parques. Além disso, produzia edições fechadas, mas em espaços alternativos aos clubes.

Nos anos seguintes, este tipo de festa se multiplicou na cidade. Tais festas são majoritariamente idealizadas e produzidas por coletivos, como são chamados os conjuntos de pessoas que se reúnem para produzir alguma movimentação cultural, social ou política. Em comum com

os coletivos políticos que vem se multiplicando na esfera pública nacional, os coletivos artísticos se caracterizam por uma organização horizontal e fluida, que buscam evitar a formação de líderes definidos e estruturas rígidas, como organizações e empresas que os sustentem e dirijam. Isto se reflete na própria definição da cena, geralmente chamada de *cena de festas independentes*. As festas são quase sempre produzidas com pouco capital de investimento: a estrutura é levantada através da colaboração dos membros, em que cada um contribui com uma parte, como equipamentos, transporte, além da própria mão-de-obra artística, como cenografia, performances e apresentação de DJs e músicos.

Os coletivos que produzem os eventos – muitos deles desdobramentos da própria *Voodoohop* – apresentam em comum um discurso que condena o modelo mercantilizado de *baladas* em clubes: altos preços de entradas e bebidas, burocracias como comanda, pedido de telefone dos participantes para elaboração de cadastros, coerção do uso do espaço por parte das equipes dos estabelecimentos (especialmente seguranças), além da restrição de entrada e saída dos clubes. Esta sensação de restrição se agravou com a nova lei antifumo de 2009, que proibiu o fumo em qualquer espaço fechado coletivo e público.

O processo de acomodação do lazer noturno às leis e ao mercado não é exclusivo de São Paulo. Em vários outros grandes centros do mundo, este foi um processo que tomou conta da *club culture* a partir da década de 1990, se intensificando na década seguinte. Foi o caso de Nova Iorque (HAE, 2011), Londres (TALBOT, 2006) e, em menor escala, Berlim (DENK; VON THÜLEN, 2015).

Em resposta ao modelo *mainstream* de *balada*, os coletivos propunham festas libertárias, inspiradas em diversas referências contraculturais e subculturais. Em entrevista, Thomas Haferlach, da *Voodoohop*, mobiliza as seguintes inspirações: "as referências vêm da Tropicália, dos Dzi Croquettes, do Manifesto Antropofágico, do vodu, da Factory de Andy Warhol, de Helio Oiticica e Lygia Clark, do techno de Berlim e da filosofia de Hakim Bey". [104] Na descrição da *Selvagem* no Facebook, lê-se:

> De graça e ao ar livre, a Selvagem é uma festa que celebra o espírito livre e a música sem a barreira de gêneros ou estilos. Ela acontece nas tardes de domingo, (mais ou menos) uma vez por mês, em São Paulo. O local é o Paribar, antigo reduto paulistano da bossa nova e da tropicália, com a praça Dom José Gaspar, verdadeiro oásis verde no centro da cidade, como cenário. Sabe aquilo que o Hakim Bey escreveu sobre Zonas Autônomas Temporárias (TAZ)? É aquilo lá.[105]

[104] "A Voodoohop abre suas asas". Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/a-voodoohop-abre-suas-asas-8029865. Acesso em: 18 out. 2017.
[105] https://www.facebook.com/events/161876627301128/?acontext=%7B. Acesso em: 18 out. 2107.

Podemos destacar na fala de Haferlach a mistura de elementos brasileiros com referências internacionais: a cena nova-iorquina, representada pelo estúdio do artista Andy Warhol, famoso por suas festas delirantes; a cena berlinense de *techno*; e as referências artísticas nacionais Tropicália e Dzi Croquettes. Tanto na descrição do produtor da *Voodoo* quanto na dos criadores da *Selvagem* aparece a inspiração na obra de Hakim Bey (2004 [1985]). O conceito de Zona Autônoma Temporária (TAZ, na sigla em inglês), cunhado pelo autor, procura dar conta de uma forma de agrupamento momentâneo, sem hierarquias, que pode produzir microrrevoluções e novas formas de sociedade, ainda que de modo fugaz. A proposta é produzir espaços de liberdade que surjam e desapareçam em uma velocidade que torna inviável que as forças da ordem os reprimam.

Os ideais utópicos de igualdade e comunhão do movimento *rave* da virada dos 1980 para os 1990, que vimos no capítulo anterior, se encaixam bem na proposta do autor. A filosofia de Bey tem servido de inspiração não apenas para coletivos de festas, mas também para novos movimentos sociais que buscam se afastar de formas mais esquemáticas de militância, como partidos e sindicatos.

A explosão das festas aconteceu em uma conjuntura particular do país, em que as manifestações políticas desencadeadas em junho de 2013 – cujas pautas principais podem justamente ser agrupadas sob o tema do chamado direito à cidade – aumentaram a visibilidade de reivindicações de vários movimentos e controvérsias políticas acerca da questão urbana (HARVEY ET AL, 2013). O aumento do preço das passagens no transporte público das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo serviu como um catalisador da insatisfação popular acerca do crescente aumento do custo de vida nessas cidades. Os chamados megaeventos, como a Copa do Mundo de Futebol, realizada em 2014, e as Olimpíadas, realizadas em 2016, são vistos por manifestantes como responsáveis por reforçarem um crescente processo de *gentrificação*[106] nessas cidades.

Os primeiros atos foram convocados pelo MPL (Movimento Passe Livre) para protestar contra o aumento e reivindicar a gratuidade da tarifa de transporte público. O MPL se define

[106] O uso do termo gentrificação é intensamente debatido na academia brasileira. Rogério Proença Leite (2002) opta por manter o termo *gentrification* no original; Silvana Rubino (2009) o traduz para enobrecimento. Autores como Heitor Frúgoli & Jessica Sklair (2009) e Bianca Chizzolini (2013) defendem ainda que, no caso da cidade de São Paulo, os processos em curso não se enquadrariam - ao menos, por enquanto - no conceito de *gentrification*. Porém, no discurso de alguns movimentos e coletivos produtores das festas *de rua*, *gentifricação* costuma aparecer; optei então por usá-lo como uma categoria êmica, bem como o fez Bruno Puccinelli (2017), ao pesquisar a relação entre sexualidade e mercado imobiliário no Centro da cidade.

como “um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente”.[107] Este modelo de movimento social se multiplicou em ações coletivas ao longo da década de 2000, a partir dos protestos antiglobalização de Seattle, em 1999 (BRINGEL; MUÑOZ, 2010). Reflexos deste modelo puderam ser observados na chamada “Primavera Árabe”, série de levantes contra regimes autoritários em países do Oriente Médio e do Norte da África, como Egito, Iêmen, Líbia, entre outros; no movimento *Occupy Wall Street* dos EUA ou nos “Indignados” da Espanha. A internet se mostrou um elemento central na mobilização e divulgação das ações desses movimentos.

Em São Paulo, a questão da *gentrificação* está em constante debate na cena, justamente pelo perigo de que movimentações culturais como as festas terminem por contribuir para a valorização imobiliária de regiões antes desprezadas pelo mercado, aumentando os preços dos imóveis e terminando por expulsar as populações que ali vivem. De uma maneira geral, poder-se-ia dizer que as festas contribuem na atribuição de uma aura *cool* ao Centro da cidade, explorada pelas construtoras e incorporadoras que usam tal atmosfera como chamariz de vendas. No entanto, no caso das festas *de rua*, seu caráter itinerante não parece fixar tão claramente um potencial de mercado imobiliário, diferentemente do que aconteceu no Baixo Augusta. Esta região, em uma década, passou de polo noturno *underground* a um trecho dominado por lançamentos imobiliários (PUCCINELLI, 2017).

O termo “revitalização”, muito utilizado pelo poder público e pelo mercado imobiliário, vem sendo criticado pelos coletivos. Segundo estes, projetos de revitalização em regiões que receberam pouca atenção do Estado ao longo de décadas ignoram a presença das pessoas que já ocupavam tais regiões. A ideia de que é necessário “trazer vida” a estes locais invisibilizaria a vida que sempre esteve lá. Assim, cunhou-se o termo *ravetalização*, subvertendo a noção de revitalização pela junção do termo com *rave*. A proposta é uma nova forma de ocupação que não exclui os grupos que já ocupam o espaço, mas promove uma forma de lazer e cultura que seja aberta a eles.[108]

A categoria *espaço público* é mobilizada constantemente nas disputas acerca dos usos da cidade. Tais disputas subjazem tanto a ação dos coletivos que promovem festas *de rua* quanto movimentos políticos contemporâneos que discutem a questão da cidade e tiveram muito destaque nas principais cidades do país nos últimos anos, tendo como ápice as chamadas “Jornadas de Junho”, em 2013. Em um ambiente político e urbanístico em que o papel do Centro de São

[107] Disponível em: http://tarifazero.org/mpl/. Acesso em: 19 out. 2017.
[108] Ver mais em “Ravetalização”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=73Zvuge51-E. Acesso em: 18 out. 2017.

Paulo vem sendo rediscutido, os coletivos incorporam certo discurso relativo à ocupação do *espaço público*, aliado a uma ideia de esgotamento do modelo de clubes e dos altos preços praticados por estes.

O conceito de "espaço público" vem sendo intensamente debatido nas Ciências Humanas, do Urbanismo à Filosofia Política. Pensado de uma maneira mais objetiva, designaria os espaços de uso coletivo e franqueado à população, como ruas, praças e parques. Sob uma ótica político-filosófica, trata-se de pensar espaço público como o lugar do encontro, onde se concretiza o ideal político de debate e tomada conjunta de decisões do grupo de cidadãos que forma o corpo social de uma cidade. Rogério Proença Leite posiciona esta dualidade a partir da distinção entre "espaço urbano" e "espaço público", que para ele

> [...] evita uma certa sobreposição conceitual que muitas vezes tem confundido a noção de espaço público com a de espaço urbano aberto, muito típica dos estudos em arquitetura e urbanismo. […] ela anuncia uma dimensão propriamente sociológica do espaço público, quando o entendemos a partir dos usos e das ações que lhe atribuem sentidos. Podemos, assim, entender o espaço público como uma categoria construída a partir das interfaces entre os conceitos de esfera pública (do qual retira a categoria ação) e de espaço urbano (do qual retém a sua referência espacial). Embora o espaço público se constitua, na maioria das vezes, no espaço urbano, devemos entendê-lo como algo que ultrapassa a rua; como uma dimensão socioespacial da vida urbana, caracterizada fundamentalmente pelas ações que atribuem sentidos a certos espaços da cidade e são por eles influenciadas (LEITE, 2002, p. 116),

O arquiteto e historiador Adrián Gorelik vai além e aponta que a confusão entre estas duas acepções produz o que ele chama de "romance do espaço público":

> […] as políticas urbanas utilizaram a categoria espaço público em duplo sentido: por uma parte, em sentido muito tradicional e operativo, como o espaço aberto da cidade (as ruas e as praças), sem mais conteúdo teórico do que o suposto de que é no espaço aberto que a sociedade se reúne e reconhece; por outra parte, agregando automaticamente nesse espaço aberto todas as qualidades sociais e políticas que as teorias do espaço público colocam em circulação. Nesse sentido, por obra e graça do "romance do espaço público", desenhar uma pracinha já não era desenhar uma pracinha, mas estar construindo os pilares da sociabilidade democrática (GORELIK, 2009, p. 203).

Este duplo sentido aparece fortemente também no presente campo. Assim, o que os movimentos e coletivos reivindicam é o direito de fazer com que se cumpra o destino dos espaços que eles apontam como espaços públicos no sentido "operativo", qual seja, o de se tornarem espaços públicos no sentido político-filosófico. Não cabe aqui deliberar se as festas realizam

ou não este ideal de espaço público: a intenção é demonstrar como os coletivos se utilizam desta linguagem para representarem suas ações no sentido apontado acima por Leite.

Nesta tese, portanto, a ideia de espaço público aparece quase sempre sobre esta dualidade: "operativamente", como forma de designar os espaços onde se realizam festas, como parques, praças, túneis. Ou ainda, como uma categoria êmica, mobilizada na luta política e no discurso dos coletivos que organizam as festas como ideal a ser perseguido. Por isso, quando a ênfase é neste sentido, grafo o termo em itálico.

No processo de busca de produção de *espaços públicos* pelos coletivos, se espera do poder público que, se não contribui e apoia tais iniciativas, pelo menos não as atrapalhe, desentravando o caminho para a realização de propostas democráticas de uso dos espaços. Alguns interlocutores apontam por exemplo que as recentes formas de ocupação dos coletivos, como as festas e manifestações artísticas, geram um impacto muito maior do que iniciativas governamentais de "revitalização" do Centro de São Paulo nas últimas décadas.

Um exemplo destas ações governamentais é a Sala São Paulo, aberta em 1999 pela Secretaria Estadual de Cultura como parte do Complexo Cultural Júlio Prestes, próxima à região onde se reúnem usuários de crack, conhecida como Cracolândia. A Sala São Paulo é uma sala de concertos e sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, cuja programação erudita atrai um público de classes média e alta, havendo pouca ou nenhuma interação com a vida do entorno. Outro é a Praça das Artes, também um complexo cultural que abriga exposições de arte, espetáculos de dança, teatro e música, localizado na lateral do Vale do Anhangabaú. A ideia é que o complexo funcione tanto como edifício quanto como praça, sendo um espaço em que as pessoas circulem, aproveitando suas três entradas: a Praça foi construída em terreno com formato de "T", ligando o Vale à rua Conselheiro Crispiniano e à Avenida São João. No entanto, interlocutores criticam o fato de que os pedestres pouco aproveitem a programação do Complexo, que não cumpriria totalmente sua função.

Assim, o papel das festas na produção de uma cidade mais acolhedora é um discurso recorrente. É apontado o caráter positivo do contato entre pessoas de diferentes classes sociais em uma festa *de rua*: o público majoritário, de classe média e alta, convive com os moradores de rua que invariavelmente se juntam aos eventos, sendo, aliás, os primeiros a chegar e os dançarinos mais animados. Outra convivência surge entre os vendedores ambulantes de bebidas e o público da festa. Alguns são presença constante nas festas, e se tornam conhecidos e amigos de parte dos produtores e participantes; por vezes, passam a frequentar certos eventos, mesmo quando não estão trabalhando. A festa na rua adiciona mais uma nova forma de interação entre diferentes grupos à já citada união entre heterossexuais e gays pela *club culture*. Neste sentido,

o que os coletivos defendem é que as festas *de rua* possibilitam a realização de um ideal de *espaço público*, ainda que a ênfase seja mais no encontro do que no confronto.

A relação dos coletivos com as diferentes esferas do poder público, como a Polícia Militar e órgãos da Prefeitura, é ambígua e tensa, ainda mais em São Paulo, caso exemplar da polaridade entre o PT e o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). A Prefeitura da capital foi governada pelo PT de 1989 a 1992 (gestão Luiza Erundina), de 2001 a 2004 (gestão Marta Suplicy) e de 2013 a 2016 (gestão Haddad) e o governo do Estado está nas mãos do PSDB desde 1995.[109] A Polícia Militar responde ao Governo do Estado e teve frequentes divergências com agências da Prefeitura neste período. Na gestão Haddad, as festas *de rua* podiam contar com algum apoio. Este apoio vinha na forma de emissão de autorizações para funcionamento e instalação de bares – a renda obtida com a venda de bebidas é muitas vezes fundamental para o custeio da festa, em especial o aluguel do gerador de energia que alimenta o equipamento de som. Outra política municipal que se aproximou das festas foi a inclusão dos coletivos em grandes eventos organizados pela Prefeitura, como a Virada Cultural e o SP na Rua.

No entanto, em 2017, a entrada de João Doria (PSDB) na Prefeitura significou certo afastamento entre os coletivos e o poder público municipal. Festas que aconteciam regularmente passaram a relatar que não conseguem mais obter resposta aos pedidos de autorização para a venda de bebidas, o que dificulta a manutenção do evento, já que se trata da principal fonte de custeio.

Ainda que os coletivos consigam contornar esta dificuldade, a falta de autorização ainda pode pôr em risco a realização da festa. Foi o que aconteceu em uma edição da festa *Caldo*, realizada na Praça Ouvidor Pacheco e Silva, no Centro Histórico da cidade, em um domingo de maio. A praça é próxima ao Largo de São Francisco, onde se localiza o histórico prédio da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Como não havia autorização para a instalação do bar, não havia forma de bancar o aluguel do gerador. A organização então estabeleceu uma parceria com uma ocupação localizada em prédio próximo à praça. Em troca do uso da energia elétrica do edifício, a festa arrecadaria entre os participantes alimentos para os moradores.

No entanto, a festa foi interrompida pela Guarda Civil Metropolitana logo no começo, por falta de documento que comprovasse autorização pela Prefeitura. O argumento dos guardas foi um tanto ilustrativo da lógica que parece predominar no poder público sobre o uso do espaço

[109] Por nove meses entre 2006 e 2007, o Estado foi governado por Cláudio Lembo, do extinto PFL. Este havia sido eleito vice, e assumiu quando Geraldo Alckmin renunciou para concorrer à presidência da república.

público da cidade. Segundo eles, não havia como garantir a segurança dos participantes. Segundo os produtores da festa, questionou-se o que aconteceria se alguém "levasse uma facada" durante a festa. A inusitada suposição expõe a proposta da gestão Doria para que se garanta a segurança das pessoas no Centro da cidade no fim de semana: esvaziar as ruas.

Feito este panorama geral, passemos agora a uma breve apresentação dos principais eventos e coletivos que compõem o campo das festas *de rua*.[110]

Coletivos e festas criados entre 2009 e 2014

Voodoohop

A *Voodoohop* não foi a primeira festa *de rua* da cidade. Existe uma tradição antiga em São Paulo e outras cidades do país de sistemas de som que por vezes fazem música na rua, remetendo aos *sound systems* jamaicanos de que falamos no capítulo anterior, caso do coletivo Barulho.org[111] e outros grupos que promoviam e promovem festas de *dub* e ritmos jamaicanos na cidade. No entanto, a iniciativa de uma ocupação constante de espaços abertos do Centro da cidade pela *Voodoohop*, a partir de 2009, é apontado unanimemente como o germe das festas *de rua* dos anos seguintes; o coletivo teria sido o responsável por disseminar esta possibilidade de festa entre um público jovem de classe média, acostumado a clubes. Segundo interlocutores, antes da *Voodoo* (como também é conhecida), os coletivos ocupavam outras áreas da cidade, como o bairro da Vila Madalena e regiões mais afastadas do Centro.

A ideia da *Voodoo* era a de expandir o modelo de festa para que abarcasse, além da música produzida por DJs e músicos, outras formas artísticas, como performances, instalações, *live paintings* – pinturas produzidas ao vivo durante a festa, e diferentes estilos de projeção, como o *video mapping*. Frequente em festas da *Voodoo* e de outros coletivos, o *video mapping* é uma técnica que consiste em lançar as projeções em estruturas irregulares, como monumentos ou fachadas de edifício. Nesta técnica, o vídeo interage com o formato da estrutura na qual é projetado, tomando seus contornos.

Segundo o idealizador do coletivo, o alemão Thomas Haferlach, a proposta era resgatar uma forma de festa em que se superasse a separação entre público e artistas: uma das formas de promover essa união é manter o DJ em mesas na mesma altura que o público, e não em

[110] Para esta apresentação, selecionei as principais festas pesquisadas. Um quadro mais abrangente dos eventos se encontra nos anexos da tese.
[111] Ver https://www.facebook.com/BarulhoOrg/. Acesso em: 31 out. 2017.

"palcos". Como vimos anteriormente, isto é uma prática mais ou menos disseminada em clubes e festas *underground* desde o advento da mixagem e do tipo de pista de dança que surge com a *disco music.*

Com uma estética classificada por alguns interlocutores como *neo-hippie*, a *Voodoohop* é declaradamente inspirada no movimento da década de 1960 e 1970, e sua tentativa de "se libertar das tradições da sociedade".[112] Esta proposta se reflete na busca por um ambiente libertário, traduzido por exemplo na constante presença de pessoas dançando nuas (especialmente nas edições fechadas).

No som, predomina o ritmo conhecido como *downtempo* ou *low BPM*, que, como os nomes indicam, se caracteriza por um menor número de batidas por minuto, em cadência menos acelerada do que a dos ritmos comumente ouvidos em pistas de dança de música eletrônica. A música da festa apresenta também uma fusão de batidas eletrônicas com elementos orgânicos, como sons produzidos por instrumentos. Esta combinação de inspiração *hippie* com energia *clubber* foi um dos elementos que fez da *Voodoo* um marco na cena paulistana. Uma interlocutora resume bem esse sentimento ao narrar o impacto que a festa exerceu sobre ela:

> Foi muito legal a *Voodoo*, porque me colocou um contato completamente diferente com a música brasileira. Isso é muito louco. Esse cara alemão mudou o tipo de interação que eu tenho com a música do meu país... Foi maravilhoso. E a *Voodoo* me influenciou muito em termos de festa mesmo, porque, apesar de ter essa coisa de música mais *low beat*, de pegar muito étnico, de pegar essas músicas populares do Brasil, a festa, por mais que ela fosse meio *hippie*, tinha uma pegada de *rave* muito forte, de ambientação, de uso de drogas, e tinha essa urbanidade, que é incrível, essa coisa *neo-hippie* com essa sujeira de São Paulo, com essa tosquice, esse cinza. A *Voodoo* me fascinou de um modo geral.

No trecho acima, podemos ver o efeito da translocalidade da cena de música eletrônica *underground.* Haferlach, que cita Berlim como referência em muitas entrevistas, transpôs um modelo de festa de lá para a realidade paulistana, ao mesmo tempo em que mobilizou o próprio repertório musical nacional para formar uma linguagem de música eletrônica/orgânica pouco vista por aqui antes.

Por muitos anos, a *Voodoo* foi a principal festa *de rua* de São Paulo; a partir de 2015, no entanto, o coletivo se faz mais presente em festas fora da cidade e do estado, e em seus núcleos alemães, Berlim e Leipzig. A festa realiza ainda periodicamente edições na cidade de Heliodora, em Minas Gerais, à beira da cachoeira, remetendo à proposta de integração com a natureza das

[112] Ver o depoimento de Haferlach no documentário "O que é nosso – *reclaiming the jungle* [reivindicando a selva]". Disponível em: https://vimeo.com/112955569. Acesso em: 17 out. 2017.

raves. Entretanto, seu legado permanece forte na cena paulistana: as festas *Blum* e *Mamba Negra*, que alcançaram grande destaque nos últimos anos, são desdobramentos diretos da *Voodoo*. Nas palavras de uma interlocutora, a *Voodoo* foi "berço" de boa parte da cena hoje, como veremos em vários exemplos a seguir. Outro interlocutor é ainda mais categórico ao descrever a cena em 2012:

> Era a época da *Voodoo*. Todas as festas que são grandes hoje, *Capslock*, *Selvagem* - *Mamba* nem existia ainda, nasceu dentro do núcleo *Voodoo* também - elas eram todas reconhecidas como *Voodoo*. *Capslock* era um DJ que às vezes fazia festa dentro da *Voodoo*, era tudo dentro do contexto da *Voodoo*. A *Selvagem* também, a *Calefação* também, eram como se fossem *voodoozinhas*, assim...

Metanol FM

Formado em 2009, o coletivo *Metanol FM* é outro pioneiro na cena das festas *de rua* de São Paulo. As festas chamadas de *Metanol na Rua* existem desde 2010, e acontecem esporadicamente em diversos locais da cidade. Além disso, o coletivo de audiovisual mantém edições pagas de sua festa em casas como Trackers e O Lourdes.

O coletivo é focado na relação entre som e imagem, e se destaca por um forte viés autoral e experimental: é uma plataforma que, ao longo de seus oito anos de existência, promove com uma constância impressionante novos artistas, formatos e estilos de música eletrônica, e experiências em arte digital e videoarte.

Suas festas são vistas como sendo das mais *heteros* da cena. Isto não significa dizer que não haja presença de pessoas gays, ou que seja um ambiente hostil a elas. No entanto, é notável a predominância de pessoas heterossexuais na *Metanol*, se comparada às outras festas. Desde 2010, o coletivo mantém uma rádio online onde apresenta um programa semanal dedicado a novas sonoridades eletrônicas. Entre os anos de 2012 e 2013, o coletivo foi integrado pela DJ Amanda Mussi, que mais tarde ocuparia um lugar de destaque na cena, como veremos no Capítulo IV.

Free Beats

Formada em 2012 e conduzida pelo produtor Mauro Farina, a *Free Beats* também se apresenta como uma plataforma para novos artistas e sonoridades variadas, que vão desde o

reggae, reforçando a inspiração nos *sound system* jamaicanos que a festa reivindica, até subgêneros de música eletrônica contemporânea. É um dos coletivos mais antigos em funcionamento e ocupa sempre espaços diferentes na cidade. A *Free Beats* se inscreveu no SP na Rua de 2017, mas pela primeira vez não foi aprovada, o que causou consternação em alguns integrantes da cena. A suposição é que a postura combativa da festa, abertamente crítica à gestão corrente da Prefeitura, foi o motivo da negativa, já que o coletivo é central na cena das festas *de rua* e, portanto, não haveria justificativa cabível para excluí-lo. Seria mais um efeito negativo da gestão Doria na relação com os coletivos.

Capslock

A festa *Carlos Capslock*, mais conhecida como *Capslock*, leva o nome do personagem encarnado por Paulo Tessuto, DJ e idealizador da festa. Ex-residente do clube D-edge, Tessuto lançou a própria festa *independente* em fins de 2010. A *Capslock*, que manteve por muitos anos uma parceria com a *Voodoo*, cresceu exponencialmente durante 2015 e 2016, como veremos adiante. Foi ainda uma das principais festas a ocupar o Buraco da Minhoca, espaço que apresentaremos a seguir. Nos últimos anos, a festa tem realizado edições na rua apenas como parte de eventos oficiais, como a Virada Cultural e o SP na Rua. Em 2017, não integrou nem mesmo estes eventos, tendo mantido sua edição mensal fechada e paga.

Segundo Tessuto, o personagem Capslock surgiu como uma brincadeira entre amigos e se tornou uma espécie de alter ego dele mesmo, através do qual ele poderia se libertar das regras e ser um *outsider* despreocupado com aparências.[113] No som da *Capslock*, predominam subgêneros de música eletrônica como *house* e *techno.* A festa é apontada como sendo uma das primeiras festas que orbitavam a *Voodoo* a apostar em gêneros mais puramente eletrônicos.

A *Capslock* também foi pioneira no uso de espaços como saunas e, com o crescimento da festa, no aluguel de galpões e fábricas desativadas. Além disso, inaugurou um modelo mais profissionalizado de gestão das festas. Este processo foi desencadeado pela entrada de um produtor, vindo também da cena de clubes, que instaurou na festa uma organização menos horizontal que caracteriza os coletivos e terceirizou certas funções, como a montagem do bar, limpeza dos espaços e caixas. O mesmo produtor assumiu por um tempo também a *Mamba Negra* e a *ODD*, festas que também cresceram muito, especialmente ao longo de 2015. Este modelo é

[113] "Lúdico, subversivo e impactante: conheça o universo de Carlos Capslock". Disponível em: http://www.phouse.com.br/ludico-subversivo-e-impactante-conheca-o-universo-de-carlos-capslock/. Acesso em: 17 out. 2017.

alvo de controvérsia na cena, sendo apontado como um formato comercial que desencadearia um processo de *mainstreamização* da cena e iria na contramão do caráter democrático dos coletivos; este debate será aprofundado no Capítulo IV.

Selvagem

Selvagem é o nome da festa produzida pela dupla de DJs de mesmo nome, composta por Millos Kaiser e Augusto Olivani, conhecido como Trepanado. A dupla, formada em 2011 também no contexto da *Voodoohop*, estreou a festa no ano seguinte e se estabeleceu no Paribar, na Praça Dom José Gaspar, onde ainda realiza edições esporadicamente: até 2016, as edições lá eram mensais e chegavam a atrair milhares de pessoas.

O som da festa se caracteriza por uma curiosa mistura de *disco*, *house* e sons brasileiros menos conhecidos do grande público, especialmente canções da década de 1970. A dupla ficou famosa por seus *edits* destas canções nacionais, através dos quas elas se tornavam mais adequadas para a pista de dança, de maneira semelhante a que faziam os primeiros DJs de *disco.*

Mamba Negra

Produzida pelas artistas Carol Schutzer (conhecida como Cashu) e Laura Diaz, a festa *Mamba Negra* nasceu em 2013, fruto da experiência que Schutzer adquiriu na produção de festas como a *Capslock* e a *Voodoohop*. Suas edições fechadas cresceram muito nos últimos anos, bem como aconteceu com a *Capslock* e a *Selvagem*; no entanto, a *Mamba* organiza edições *de rua* mais regularmente do que estas. Diaz é oriunda da ECA (Escola de Comunicação e Artes) da Universidade de São Paulo, e Schutzer vem da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) da Escola da Cidade. Os reflexos deste contexto que une arte, design, arquitetura e movimentos artístico-políticos estudantis aparecem tanto na estética dos eventos quanto em um discurso engajado em repensar a cidade e o *espaço público*. Laura foi integrante do movimento político estudantil de orientação trotskysta Negação da Negação, formado na USP. O movimento, conhecido como NN, tinha um braço artístico, chamado Coro de Carcarás, que fazia intervenções em protestos, como nos atos contra os decretos do então governador José Serra, em 2007, vistos como ameaças à autonomia das universidades públicas estaduais.

O som se caracterizava a princípio por *low BPM* e experimentações misturando sons orgânicos e eletrônicos, como o da *Voodoo*. Nos últimos anos, o *techno* tem predominado: em

2017, seguindo certa tendência das festas grandes, a *house* também tem ganhado espaço nos *sets*.

Lua e *Mel*

A *Lua* ocupou o bar Homelete, também na Praça Dom José Gaspar, entre os anos de 2014 e 2015. O som se caracterizava por uma mistura de funk nacional, *disco* e *house.* Apresentava ainda muitas performances em que se tematizavam questões de gênero e sexualidade. Vários de seus participantes portavam *looks* andróginos, fartos em *glitter*, purpurina, plumas e paetês.

Do mesmo coletivo que produz a *Lua*, a *Mel* ocupou o mesmo espaço durante 2014. A grande diferença entre as duas está no som: na última, a trilha percorre o que poderia ser chamado de um regionalismo universal: de faixas que apresentam elementos de música árabe tradicional com roupagem *pop* e eletrônica a canções de *eletromelody* e *tecnobrega* que, oriundas no norte do Brasil, também mesclam *pop* e ritmos populares da região.[114] Além disso, são tocadas várias vertentes do axé baiano, desde o romântico da segunda metade da década de 1980 e primeira metade da década de 1990, até o subsequente axé com letras de duplo sentido, cujo maior representante foi o grupo É o Tchan.

2015-2016

Algumas festas *de rua* de destaque na cena atual surgiram já no período de diminuição das festas realizadas em espaços abertos a partir de 2015. São elas:

Caldo

Lançada em 2016, a festa tem como foco diversos estilos de *house music*, dentre eles a *microhouse*, versão minimalista do gênero. Ocupa regularmente a Praça Ouvidor e Silva, no centro, e integrou as edições de 2016 e 2017 do SP na Rua, além de realizar edições fechadas esporadicamente. Destaca-se também por oferecer água gratuita aos participantes; é uma ação

[114] Sobre música popular contemporânea em contextos do Norte e do Nordeste, ver os trabalhos de Antonio Maurício Dias da Costa (2009) e de Roberto Marques (2015).

de redução de danos, já que o consumo de certas substâncias pode provocar desidratação. Esta iniciativa foi replicada até mesmo por festas fechadas, caso da *Sangra Muta* e da *Mamba Negra*.

Vampire Haus

O casal de DJs Suzana Haddad e Anderson Loki, conhecido como casal Belalugosi, começou a organizar festas em seu apartamento em 2014. As festas cresceram rapidamente e tomaram as ruas no ano seguinte. A trajetória do casal, contada por eles em entrevista ao site Pulseradio, é ilustrativa dos caminhos da cena paulistana que vimos traçando até agora.

Eles afirmam que, por volta de 2006, se cansaram um pouco da cena de música eletrônica da cidade: "naquela época, nossas idas às festas não eram mais as mesmas, parecia que o eletrônico alcançara o 'mainstream'. Havia uma invasão de público coxinha e poucos DJs nos agradavam".[115] Após um período em que se voltaram à cena de rock, considerada por eles mais *underground*, retornaram à eletrônica também via *Voodoohop*. Após viagem a um festival promovido pelo coletivo, entraram em contato com a nova cena que se formava: "percebemos que uma nova cena underground havia se estabelecido novamente. Voltamos a nos empolgar, a ir a festas eletrônicas novamente e a tocar techno".[116]

Realizada na Praça Ramos, a *Vampire Haus* se caracteriza por um *techno* melódico, definido pelos DJs como *techno vampiresco.* É uma das únicas festas da cidade cujas edições abertas e independentes se estendiam até depois das 22h, beneficiadas pelo fato de não haver edifícios residenciais contíguos à praça; as festas lá costumavam ir até às 2h ou 3h. No entanto, à medida em que a festa cresceu, o número de ocorrências de roubos e furtos aumentou. Em alguns casos, houve violência física por parte dos assaltantes, o que gerou grande debate na página do evento.

Algumas pessoas fizeram críticas aos organizadores, responsabilizando-os pela falta de segurança. No entanto, a maior parte dos comentários apontava o desconhecimento destas pessoas acerca do que significava ocupar o *espaço público* de forma independente, ressaltando que pedir por maior presença das forças da ordem significaria comprometer o caráter autônomo da festa. Para estas pessoas, enfrentar as ruas de uma cidade desigual como São Paulo incluía ter

---

[115] O termo *coxinha* é uma gíria amplamente utilizada em São Paulo que designa pessoas *arrumadinhas* e *caretas.* De tom depreciativo, acusa um viés conservador a quem é aplicada; seu uso se difundiu pelo país com a crescente polarização política recente, agravada pelo *impeachment* da presidenta Dilma Roussef.

[116] "Vampire Haus e o casal Belalugosi agitam o underground com seu techno vampiresco". Disponível em: https://pulseradio.net/articles/2016/07/vampire-haus-e-o-techno-vampiresco-do-casal-belalugosi-que-estao-bombando-em-sp. Acesso em: 18 out. 2017.

jogo de cintura para enfrentar tais conflitos; defendiam então que a proteção fosse feita pelos próprios participantes, de forma solidária e não repressiva. Eximiam assim os organizadores de culpa pelos ocorridos, e ainda os parabenizavam pela iniciativa de ocupação do *espaço público*.

A festa então se transferiu para a Praça da República, onde foram realizadas algumas edições, tendo voltado para a Praça Ramos para uma edição histórica em agosto de 2017, em que pela primeira vez foi até depois do amanhecer. No entanto, no mês seguinte, a Praça foi cercada por tapumes para realização de uma reforma. A festa então foi transferida para uma fábrica desativada, mantendo a entrada gratuita. Na página do evento, a produção reafirma por um lado sua "residência" na Praça e por outro lado seu caráter itinerante:

> A VAMPIRE HAUS possui como casa oficial a Praça Ramos com edições gratuitas e tudo gira para ela acontecer, porém é uma morcega metamórfica, podendo incorporar vários formatos (como o de festival de 52 horas realizado na fábrica da vassouras, invasões vampiras curtas em grandes galpões abandonados e em pequenos clubes no centro, bem como o formato mais recente de bloco de technuuu das PUTAS VAMPIRAS).[117]

O trecho acima faz referência ao *Vampire Dreams Festival*, que aconteceu durante um fim de semana ininterrupto, em dezembro de 2016, bem como ao bloco de carnaval da festa.

Festa Autônoma Temporária

Surgido em 2016, o coletivo se destaca por organizar suas festas de maneira completamente colaborativa, inspirado no conceito de Zona Autônoma Temporária, de Bey (2004 [1985]), que aparece replicado em seu nome. Na *Autônoma*, todas as pessoas são convidadas a participar da montagem e eventual transferência da estrutura da festa: quando acontece algum problema com vizinhos ou polícia, o evento simplesmente se muda, buscando outro lugar público nos arredores em que possa se reinstalar. Estes processos são facilitados por uma forte relação com outros atores presentes nas ruas, tais como donos de bares populares dos arredores, que muitas vezes fornecem a energia elétrica necessária para o funcionamento do equipamento de som.

[117] Disponível em: https://www.facebook.com/events/190806661458718/?acontext=%7B. Acesso em: 18 out. 2017.

Virada Cultural

A Virada Cultural, realizada pela Prefeitura de São Paulo anualmente desde 2005, é um evento que procura convidar a população a ocupar as ruas do centro da cidade durante 24 horas de um fim de semana entre sábado e domingo.[118] São promovidas atividades culturais, como shows musicais, teatro, entre várias outras manifestações artísticas. É inspirado na *Nuit Blanche* [Noite Branca], festival realizado em Paris desde 2002 e que foi replicado em várias outras cidades do mundo.

A Virada é anunciada como uma oportunidade única para os habitantes de São Paulo visitarem o Centro Antigo para o lazer, já que esta área é comumente vista como decadente e perigosa por boa parte da classe média da cidade. Alguns episódios ao longo dos anos, no entanto, servem de combustível para certo pânico moral acerca do festival. Um exemplo aconteceu em 2007, quando a Polícia Militar atacou o público do show dos Racionais MC's com bombas de gás lacrimogênio e balas de borracha, supostamente para revidar o ataque de um grupo e evitar a depredação da Praça da Sé, onde fora montado o palco. Em 2013, duas mortes relacionadas ao evento levaram a medidas que terminaram por encolher o evento no Centro nos anos seguintes. Por outro lado, ampliaram-se as opções em bairros mais afastados, que dificilmente contam com grandes festas organizadas pelo poder público.

Entre os palcos e tendas montados pela Prefeitura, há os dedicados à música eletrônica, alguns deles chamados de "Pistas". Estes espaços eram ocupados por DJs individualmente, mas os coletivos de festas foram sendo progressivamente incluídos na programação – a *Voodoohop* estreou na Virada ainda em 2010.

Em 2013, participei pela primeira vez de uma Virada. A *Vodoohop* aconteceu em uma área empobrecida próxima à Estação da Luz, dentro de um terreno apenas parcialmente cercado com alguns arames; eram várias as entradas para o espaço da festa. No entanto, essa "abertura" não impedia que se configurasse um recorte explícito entre o público que dançava no meio do terreno e as pessoas que ficavam na rua ou nos bares ao redor, aparentemente moradores e frequentadores costumeiros da região. Assim, ainda que houvesse certa mistura de públicos, é necessário ponderar que persistem certas barreiras simbólicas que reproduzem diferenças sociais.

[118] Criada na gestão Serra, é uma das poucas iniciativas de ocupação de espaços abertos da cidade por parte de gestões do PSDB.

Na edição do ano seguinte, a festa ocupava um espaço de aspecto semelhante, mas muito maior. Dessa vez, porém, haviam seguranças na única entrada do terreno. A entrada permanecia livre e não os vi abordando ninguém, mas é de se imaginar que sua presença já pode ter produzido certa intimidação para determinado tipo de público. Lembro-me, entretanto, de um grupo tímido de jovens rapazes negros, que só se soltaram quando começou a tocar um samba. Isto ilustra como o repertório musical pode influenciar na maior ou menor participação de um público que não tenha intimidade com a música eletrônica, geralmente restrita à classe média no Brasil.[119]

Outro exemplo disso vem da declaração do produtor da *FreeBeats*, que apontou que muitos moradores de rua curtem o *reggae* tocado na festa.[120] A *Mel*, festa que privilegiava ritmos nacionais populares, como o *brega* e o *tecnomelody* do norte e do nordeste, também tendia a atrair mais pessoas em situação de rua do que a festa *Lua*, do mesmo coletivo, em que predominava a *disco music* estrangeira.

Ainda assim, pode-se perceber que alguns participantes se apropriam e adaptam o som das festas a seu próprio universo. Na Virada de 2014, na *Capslock*, um grupo de jovens que aparentavam ser da periferia dançava *house* com passinhos típicos do funk nacional. Estes exemplos apontam que a ampliação do público das festas tem diferentes efeitos. Por um lado, persistem certas diferenças; por outro, a conexão pode se realizar parcialmente através de reapropriações e ressignificações.

As edições de 2014 e 2015 da Virada registraram o maior número de coletivos de festas *independentes* na programação. Este número encolheu na edição de 2016, resultado da diminuição do festival como um todo – uma maneira de responder aos ataques constantes da grande mídia, focada nos incidentes violentos dos anos anteriores.

Por fim, a edição de 2017 foi muito criticada por movimentos sociais e culturais em geral, incluindo os coletivos de festas. A Virada contou com poucas atrações no Centro, tendo como maiores polos o Autódromo de Interlagos e a Chácara do Jockey, no distrito de Vila Sônia. Interlocutores apontam que isto seguiria certa política higienista que vem sendo aprofundada pela gestão de João Doria, e que se trataria de uma tentativa de esvaziar a Virada no Centro. Se a intenção foi realmente esta, a decisão foi acertada: os poucos tablados montados no Centro

[119] Como vimos no Capítulo I, uma notável exceção é a cena de clubes de música eletrônica da periferia de São Paulo nas décadas de 1980 e 1990, frequentados por um público de classes populares. Esta cena, no entanto, encolheu ao longo da década seguinte.

[120] No documentário "'O que é nosso': *reclaiming the jungle*". Disponível em: https://vimeo.com/112955569. Acesso em: 18 out. 2017.

permaneceram praticamente vazios durante todo o evento. Muitos coletivos se recusaram a participar do festival e, dos poucos que integraram a programação, houve quem apontasse que na verdade se tratava de DJs que decidiram participar individualmente e utilizaram de forma indevida o nome do coletivo que integram.

Todavia, uma festa independente sem autorização da Prefeitura foi realizada na mesma madrugada da Virada, no Bairro de Santa Cecília, na lateral do Minhocão (espaço de que falaremos mais a seguir). Organizada pelo coletivo Festa Autônoma Temporária e chamada de *Desvairada Cultural #nãovaitercopa*, a festa clandestina reuniu cerca de 500 pessoas e teve forte teor político em meio à gestão Doria e ao conturbado cenário político federal por que passa o país desde o processo de *impeachment*.[121] No texto do evento no Facebook,[122] o manifesto é claro:

> A rua é nossa
> Virada já SOY, desvairadas seremos
> já nos tiraram espaços demais
> não vamos aceitar perder também a rua e o centro
> devolvam a cidade para os artistas
> quem tem medo de cultura?
> quem tem medo de altura?
> Folia Dora Fória Dória
> p e g a f o g o c a b a r é

O texto repete a palavra de ordem "Fória", que une o "fora", frequente em protestos contra políticos no poder ao sobrenome do prefeito, Doria. "Fória" vem aparecendo em diversos discursos das festas, após episódios de perseguição aos eventos por parte da Prefeitura em 2017. O texto sintetiza o sentimento corrente de boa parte da cena, de resistência aos ataques e ao risco iminente de retrocessos ainda maiores na gestão do *espaço público* da cidade.

Revolta da Lâmpada: "quanto mais lâmpada, mais rua"

O evento *Revolta da Lâmpada*, cuja primeira edição foi realizada em novembro de 2014, reuniu o espírito de tomada das ruas e do lazer público com a crescente visibilidade das demandas LGBT. Inspirada no evento *Nova Parada LGBT do RJ - Sem meias palavras*,[123] a manifestação lembrava o ataque homofóbico a jovens na Avenida Paulista em 2010: na ocasião, um

[121] O processo de *impeachment* é definido por muitos interlocutores como um golpe de Estado jurídico-parlamentar, a despeito do defendido pela grande imprensa e pela maioria dos congressistas aliados ao governo federal no poder. A interpretação predominante no campo é de que se trata de um golpe ainda em curso em 2017.
[122] Disponível em: https://www.facebook.com/events/834589506689293/?acontext=%7B. Acesso em: 18 out. 2017.
[123] A Nova Parada foi criada como uma forma de protestar contra o suspeito adiamento da Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro, que aconteceria em meio à corrida presidencial de 2014. Organizada e apoiada por

grupo de pessoas que passava pela Avenida foi atingido com lâmpadas fluorescentes por cinco rapazes. A proposta foi fazer uma ação política que reivindicasse o "corpo livre". No texto do evento no Facebook, lê-se:

> […] a revolta da lâmpada nasce derivada da nova parada LGBT organizada no RJ em 12 de outubro, com o mesmo modelo: descentralizada, desinstitucionalizada, coletiva, criativa, independente e com equilíbrio de protagonismo entre corpos.
> Ela é, ao mesmo tempo:
> LUTA: uma ação política pragmática, com pauta clara de reivindicações para: população LGBT, mulher e minorias criminalizadas.
> FERVO: um espaço de livre expressão artística e de gênero, onde se luta pelo direito de um corpo livre ao mesmo tempo em que se vive e celebra ele. Porque FERVO TAMBÉM É LUTA.[124]

A reivindicação de direito ao corpo se expressa em termos semelhantes aos encontrados nos discursos acerca do "direito à cidade", tanto das festas quanto dos protestos, isto é, a busca parece ser também de "lutar por uma cidade livre, ao mesmo tempo em que se vive e celebra ela". As palavras de ordem "fervo também é luta", que resumem a intenção de congregar estas diversas formas de reunião pública, foram repetidas ao longo de todo o percurso da manifestação, que saiu da Paulista, desceu a Augusta e terminou em uma festa, justamente na Praça Dom José Gaspar, onde aconteciam a *Lua*, a *Mel* e a *Selvagem*.

Chegando no evento, pude perceber que entre os organizadores e os participantes da *Revolta*, encontravam-se muitos dos organizadores e participantes das festas, especialmente da *Lua* e da *Mel*. Na concentração, eram distribuídos balões infláveis brancos, em formato que lembrava o de uma lâmpada fluorescente. Uma das atividades realizadas antes do trio elétrico dar partida foi o desfile sobre uma passarela feita de *banners* da revista Veja, criticada por diversos movimentos sociais que rejeitam sua postura política e a acusam de desempenhar um jornalismo de ética duvidosa. Todos que cruzavam a passarela eram apresentados como Janaína Dutra, em homenagem à advogada cearense, travesti e ativista do movimento LGBT, que morrera em 2004 de câncer pulmonar.

Durante o percurso, tomaram o microfone, além de lideranças, ativistas e vítimas de episódios de homolesbotransfobia, diversos artistas, entre travestis, *drag queens* e lésbicas. Na

---

diversos coletivos, foi realizada em 12 de outubro de 2014, apresentando uma agenda mais ampla, que incluiu reivindicações acerca de direitos reprodutivos e do chamado "direito ao corpo". Em texto do evento no Facebook, propunha-se aos participantes um pacto, articulando às questões de homofobia e transfobia um discurso antirracista, antigordofóbico e anticlassista: "ATENÇÃO: Dos participantes da Nova Parada Gay é exigido o cumprimento do Pacto Pão-Com-Ovo: todos que comparecerem se comprometem a não discriminar outra pessoa pela raça, classe, afetação, peso, religião ou lugar onde mora". Disponível em: https://www.facebook.com/events/737067813038683/. Acesso em 19 out. 2017.

[124] Disponível em: https://www.facebook.com/events/313202068879711/. Acesso em: 17 jan. 2015.

Avenida Paulista, realizou-se um *deitaço*, em que os presentes se deitaram por alguns minutos no asfalto. O ato foi um gesto de solidariedade à atriz Letícia Sabatella, que foi exposta pela mídia por ter deitado no chão depois de sair de um bar em Brasília, em outubro de 2014. O episódio suscitou um debate acerca de liberdade de expressão e do controle exercido pela mídia sobre a postura das pessoas, especialmente as chamadas celebridades.

O evento contou ainda com a participação do grupo RUA - Juventude Anticapitalista, formado por jovens militantes de várias frentes. A escolha do nome RUA pelo grupo aponta para a centralidade que a discussão sobre *espaço público* tem tomado na militância contemporânea das grandes cidades do país. O texto que estampa a camiseta do RUA, retirado de um poema de Paulo Leminski, reforça ainda esse mote:

> Ainda vão me matar numa rua.
> Quando descobrirem,
> principalmente,
> que faço parte dessa gente
> que pensa que a RUA
> é a parte principal da cidade

A *Revolta* terminou na Praça Dom José Gaspar, onde artistas se apresentaram na calçada entre os bares Homelete e Paribar. Entre eles, um grupo de *hardcore* composto por meninas e o cantor e *performer* Xerxes, que costumava se apresentar n'A Lôca, com sua canção "Lixo Homofóbico".

O ato teve significativa repercussão na grande mídia, e gerou algum debate nas redes sociais: os participantes foram acusados de serem *hipsters* que exaltavam um evento como este, mas não compareciam à Parada LGBT, cujo público é majoritariamente negro e pobre. É verdade que entre as centenas de participantes da *Revolta da Lâmpada* a maioria era composta por jovens universitários e artistas, brancos e de classe média, ao contrário dos milhões da Parada. Entretanto, os discursos focavam também em questões que articulam classe e raça, como a condenação da violência policial contra a juventude negra nas periferias. Enfrentou-se assim um dilema recorrente nos movimentos militantes: a dificuldade em massificar a presença dos maiores afetados pelas injustiças denunciadas nos atos. Além disso, a Revolta não pretende substituir a Parada: pelo contrário, sempre defendeu em suas manifestações que a Parada era um espaço fundamental de luta que todos deveriam comparecer, reforçando seu viés político. De fato, nas Paradas dos anos seguintes à primeira *Revolta*, pude notar a presença de boa parte dos membros do coletivo.

O evento teve como fruto a formação de um coletivo que, de maneira semelhante a alguns dos coletivos de festas e movimentos sociais contemporâneos, não tem formação permanente nem líderes. O lema "#RepresentatividadeImporta", difundido nos textos online do grupo, reflete certa tendência de dar espaço de fala a sujeitos estruturalmente negligenciados: preocupação semelhante aparece em movimentos universitários (LIMA, 2016) e na recente mobilização dos estudantes secundaristas (ALEGRIA, 2016). A participação de pessoas não-brancas e de classes populares parece ter aumentado no âmbito da atuação continuada do coletivo, que organizou ações político-artísticas ao longo de 2015, como conta o antropólogo e membro do movimento Vitor Grunvald (2017).

Em 2016, a Revolta realizou sua segunda grande edição, com um trio elétrico mais uma vez indo da Avenida Paulista até a Praça Dom José Gaspar, em que se apresentaram artistas e alguns DJs da cena paulistana ao longo do trajeto e na praça. Entre eles, estavam Ad Ferrera, da *Mel*, a DJ Ledah Martins, da *PopPorn* e Guilherme Falcão e Tiago Guiness, da *Tenda*, além da dupla No Porn. [125] Apresentou-se também a artista visual e *performer* Alma Negrot, que se destaca pela composição de *looks* que extrapolam a maquiagem, fazendo do rosto e do corpo verdadeiras telas a partir do uso de materiais inusitados. O time de DJs era composto ainda por Leandro Cunha, que trabalhara na *Capslock* e é uma figura central na cena desde os princípios d'A Lôca, nos anos 90. O *set* de Leandro, último DJ a se apresentar com o trio elétrico em movimento, foi um dos momentos auge do evento. Enquanto o carro passava em frente à emblemática Praça Roosevelt, os presentes dançavam faixas que representaram um passeio pela música *underground* produzida por figuras LGBT, como Pete Burns, andrógino vocalista da banda de *new wave* Dead or Alive, ou a *drag queen* Divine, musa do diretor de cinema John Waters. Para certo público intelectualizado, estes artistas são considerados ícones internacionais de uma ampla cena *underground* ligada à diversidade sexual e de gênero.

No texto do evento no Facebook, a crítica às baladas elitizadas se mesclava à crítica ao quadro político nacional, refletida na diferença de tratamento da Polícia Militar a manifestantes contrários e a favor do golpe ao longo de 2016: "a PM do Alckmin transforma a rua em uma espécie de boate cafona e cara, onde uns tem VIP com filé mignon na FIESP e outres são lampadados, espancados e bombardeados".[126]

A Revolta da Lâmpada é um exemplo de mobilização em que a própria existência pública é política, como aponta Grunvald:

---

[125] *PopPorn* e *Tenda* serão abordadas no Capítulo IV.
[126] Disponível em: https://www.facebook.com/events/224046891342184/. Acesso em: 18 out. 2017.

> […] ao tornarem indissociáveis práticas políticas, criações estéticas e existências corporais e ao fazerem da rua, epicentro do que chamamos de espaço público, seu próprio palco, promovem um tipo de artivismo que nos mostra que […] a reunião de pessoas em espaços públicos pode não ser um meio para alcançar um fim, mas um fim em si mesmo. (GRUNVALD, 2017, p.11)

Ocupar as ruas com festa e "botar a cara no sol", para usar um jargão *camp* recente, articula as reivindicações de corpo livre e de cidade livre através de um ativismo que opera pela promoção pública da visibilidade. De Stonewall às *raves* britânicas, da Revolta às festas *de rua* paulistanas, fervo se torna luta na politização, mesmo que não-planejada, de corpos e prazeres que desafiam as normas dos espaços da cidade.

Buraco da Minhoca

> O Buraco da Minhoca é um resumo de conceitos legais de São Paulo, de ontem e hoje: o faça-você-mesmo do punk, o hedonismo maratonista da música eletrônica, a capacidade realizadora dos coletivos, a reocupação do Centro e a retomada das vias públicas.[127]

Em seu blog, Camilo Rocha assim definiu o *Buraco da Minhoca*, como ficou conhecido o túnel que, por alguns meses, abrigou um dos mais interessantes experimentos do movimento de ocupação de espaços abertos da cidade para realização de festas. O texto de Rocha ressalta a conexão entre estética e política que permeia boa parte dos movimentos subculturais e cenas musicais das últimas décadas, como o citado *punk*. No *Buraco da Minhoca*, o "hedonismo maratonista" da eletrônica se revestiria de um caráter ativista ao engrossar o caldo que tomou as ruas, reivindicando o direito à cidade.

O entusiasmo expresso na leitura de Rocha foi compartilhado por muitos interlocutores nos primeiros meses de existência do *Buraco.* No entanto, como veremos a seguir, esta forma de ocupação encontrou, por um lado, a resistência constante de uma parcela dos moradores do entorno, que terminou por bloquear completamente o uso do espaço. Neste ínterim, houve ainda um avanço das forças do mercado no *Buraco*, com a privatização temporária do túnel para a realização de uma festa paga. Passemos agora a uma contextualização do espaço e de sua breve história.

---

[127] Disponível em: http://www.oesquema.com.br/bateestaca/2014/03/17/a-balada-que-e-a-cara-de-sao-paulo-hoje-acaba-de-ser-legalizada/. Acesso em: 30 nov. 2014.

O *Buraco* e seu entorno

O túnel que sai da lateral da Rua Augusta, passa por baixo da praça Roosevelt e dá acesso ao Elevado Presidente João Goulart (mais conhecido como "Minhocão") foi palco e objeto de debate na arena pública entre 2014 e 2015.[128] O trânsito no elevado é interrompido todas as noites entre 21h30 e 6h30, e das 15h de sábado às 6h30 de segunda-feira: instauram-se assim períodos em que o Minhocão é utilizado como área de lazer, e o espaço do túnel era eventualmente usado como abrigo por pessoas em situação de rua.

Na noite de 25 de janeiro de 2014, um novo uso do túnel surgiu, dando origem a uma sequência de acontecimentos que articulam várias das questões que estiveram na pauta do debate em São Paulo e nas grandes cidades do Brasil. A localização do *Buraco da Minhoca*, nome dado pelo grupo que começou a fazer festas no túnel, é um dado importante para contextualizá-lo na cena urbana de São Paulo. Entre a Rua Augusta, a Praça Roosevelt e o Minhocão, ele está rodeado de espaços em que se materializam as controvérsias em torno da ocupação pública da cidade.

Como vimos, a Rua Augusta, especialmente o trecho entre a Rua Martins Fontes e a Avenida Paulista, passou por grandes transformações da segunda metade do século passado até hoje. Até a década de 1970, era ocupada por comércio refinado e intensa vida noturna, vista como uma área nobre e frequentada pela elite paulistana. O crescimento da cidade e a invasão dos shoppings transformaram a ocupação da rua, que se tornara uma zona de casas de prostituição, tida como decadente.

Na década de 2000, a juventude começa a redescobrir a rua, que rapidamente se torna um reduto de bares e clubes vistos como *underground.* Mais recentemente, vem sendo foco de especulação imobiliária, processo que fechou muitos comércios tradicionais e mesmo estabelecimentos de lazer noturno, como bares e boates, para dar lugar a prédios de apartamentos e escritórios. A rua continua com uma cena noturna vigorosa, especialmente aos fins de semana, ainda que seja cada vez mais considerada *mainstream*: todos os espaços que a consagraram como um reduto *underground* já fecharam.

A Rua Augusta conta ainda com outro foco de disputa, o Parque Augusta. A grande área que abrigava um antigo colégio para moças, hoje demolido, se estende por um dos lados da rua entre a esquina da rua Marquês de Paranaguá e a esquina da rua Caio Prado e contém um bosque de mata atlântica que foi tombado em 2004. Desde então, vêm se multiplicando os esforços

[128] O Elevado se chamava Presidente Costa e Silva, mas teve seu nome alterado por lei municipal, sancionada pelo então prefeito Fernando Haddad em julho de 2016.

para preservar a área verde do espaço, já que se trata de uma propriedade particular. Através de um projeto de lei que tramitou de 2006 a 2013, foi autorizada a criação do parque na área. Porém, em dezembro de 2014, o bosque, que ficava aberto, teve seus portões fechados.[129]

Com a nova gestão de Doria próxima às construtoras (o secretário municipal de Investimento Social, Claúdio Carvalho, foi vice-presidente de uma delas até assumir a pasta), foi anunciado um acordo em fins de julho de 2017. O desfecho foi apontado por especialistas como muito mais vantajoso para as construtoras do que para o município e, assim que divulgado, já sofria críticas dos ativistas.[130] Entre eles está o Organismo Parque Augusta (OPA), movimento criado em 2014 que acompanhou as audiências na Prefeitura acerca do destino do terreno e milita pela abertura do Parque.

Já a Praça Roosevelt tem uma história cheia de altos e baixos: após um período de degradação entre as décadas de 1980 e 1990, vem passando por um ambíguo processo de revitalização, que por vezes também é visto como um processo de higienização. Este processo ganhou força a partir da década de 2000, com a chegada de vários grupos de teatro, que se instalaram em uma das ruas que ladeiam a praça (MACHADO, 2012).

A última reforma, terminada em 2012, revelou uma praça quase totalmente cimentada, pouco convidativa para o descanso, sugerindo mais um lugar de passagem do que de parada. Por outro lado, seus diversos níveis e seu piso liso são atrativos para a prática do skate, ainda que sua arquitetura não tenha sido planejada com este intuito. Essa utilização é motivo de disputas entre os esportistas e alguns moradores, que alegam barulho constante; conflitos com a Polícia Militar e a Guarda Civil Metropolitana são frequentes há anos. Aqui vemos um exemplo da tensão entre visões contrastantes de tempo livre, que emerge também no caso das festas em espaços públicos: de um lado, aqueles que defendem que se privilegie o silêncio e o descanso dentro de seus apartamentos; de outro lado, os que reivindicam o lazer público como um direito.

O fechamento do Minhocão para os automóveis também acontece em nome do silêncio. Porém, nesses momentos, ele é transformado em área de lazer e utilizado pelas pessoas para caminhar, correr e andar de bicicleta, patins e skate. Além disso, foi palco nos últimos anos de uma programação dominical intensa, com festivais, manifestações artísticas e competições esportivas. Em março de 2014, por exemplo, uma piscina foi instalada em pleno viaduto durante

---

[129] Mais informações em http://www.parqueaugusta.cc/ja/. No dia 17 de janeiro de 2015, o Parque foi aberto pelos ativistas, sem autorização da Prefeitura. Ver mais em "Parque aberto por ativistas". Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/blogs/marcelo-rubens-paiva/parque-aberto-por-ativistas/. No mês de março seguinte, os portões voltaram a ser fechados após violenta reintegração de posse. Ver mais em http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/03/ativistas-protestam-contra-reintegracao-do-parque-augusta.html. Acessos em: 07 dez. 2016.

[130] Ver mais em "Parque Augusta, nova área verde de São Paulo e 'negócio da China' para construtoras". Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/18/politica/1500413441_128758.html. Acesso em: 19 set. 2017.

um domingo com apoio da gestão municipal de então. Grande parte destas intervenções tem como mote a iniciativa de ocupar de maneira lúdica um dos elementos urbanísticos mais criticados em São Paulo.[131]

No entanto, isto parece estar perto do fim: em setembro de 2017, a gestão Doria instalou portões para restringir o acesso de pedestres ao Elevado, acatando sugestão do Ministério Público. A medida de fechamento ainda não tem data para entrar em vigor nem foram informados em quais horários os portões seriam fechados.[132] Enquanto isso, ações de perseguição de ambulantes foram denunciadas nas redes sociais à época da instalação dos portões.

O Minhocão e seus usos ilustram uma tensão constitutiva da vida contemporânea na cidade grande. De maneira semelhante à experiência da festa vs. tempo do trabalho, aqui também duas perspectivas acerca de tempo se entrecruzam em dois planos distintos. Há um plano mais amplo, em que está em jogo a ideia do tempo característico do capitalismo contemporâneo, que pode ser pensado a partir da premissa de um constante "uso-econômico-do-tempo", nos termos de E. P. Thompson (1998). Essa prescrição é expressa na construção de um elevado em plena área residencial, cujo objetivo privilegiado é aumentar a velocidade dos automóveis por conta da necessidade de se cruzar rapidamente a cidade nos dias "úteis". Esta designação dos dias de trabalho como "dias úteis" já indica o ideário de um tempo relevante em detrimento de um tempo irrelevante; não chamar os fins de semana de "dias inúteis" pouco disfarça a hierarquia explícita nesta diferenciação. Assim, ao uso majoritário do gigante Minhocão, que polui – ambiental e sonoramente – a cidade, especialmente as residências vizinhas, na Rua Amaral Gurgel e na Avenida São João, é concedido um pequeno momento para a vivência de um outro tempo: o tempo do lazer, da convivência, da sociabilidade.

Esta perspectiva modelar de tempo se expressa no tempo cíclico do calendário: dias e horários reservados à atividade prioritária (útil), o tráfego de automóveis – de segunda-feira a sexta-feira, de 6h30 às 21h30 e no sábado, de 6h30 às 15h; e a concessão às atividades de lazer ("inúteis"), de segunda-feira a sexta, de 21h30 às 6h30, e das 15h de sábado às 6:30 de segunda-feira. A Associação Amigos do Parque Minhocão tem a proposta de implementação no Elevado de um parque linear, destinado a ciclistas e pedestres, buscando inverter essa lógica segundo a qual o tempo do lazer seria uma exceção no calendário e proporcionar um *espaço público* para

[131] Um bom retrato do Minhocão pode ser visto no documentário "Elevado 3.5", produzido em 2007 e dirigido por João Sodré, Maíra Buhler e Paulo Pastorelo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FTRWnRFMQnc. Acesso em: 27 nov. 2014.

[132] Ver mais em "Doria instala portões no Minhocão para evitar acesso de pedestres à noite". Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/09/1915222-prefeitura-de-sp-instala-portoes-para-limitar-o-acesso-ao-minhocao-a-noite.shtml. Acesso em: 18 out. 2017.

o exercício da convivência e para se *passar* o tempo, não *gastá-lo* (THOMPSON, 1998). A campanha pela fundação do Parque, inspirada em outros casos de transformação de elevados em espaços permanentes de lazer pelo mundo, pretende romper com essa hierarquia, instituindo um lócus para a experiência contínua do tempo do lazer. Como um foco espacializado de celebração desse tempo, esta campanha reforça a luta por um maior equilíbrio entre os dois tempos da metrópole.[133]

No entanto, tal proposta não é unânime: em uma audiência na Câmara dos Vereadores de São Paulo sobre a possibilidade de criação do Parque em 2014, alguns moradores se manifestaram, alegando preferir a demolição do Minhocão. O embate lazer versus silêncio surgiu na fala de uma das presentes, representante de uma associação de moradores das cercanias, segundo quem as pessoas de lá "preferem o ruído dos carros ao dos amplificadores das festas" ou ainda, como defendeu um síndico: "não vamos transformar o Minhocão em uma favela suspensa".[134] Em 2016, foi sancionada a lei que criava o "Parque Minhocão", sem que, no entanto, tenham sido realizadas alterações no funcionamento ou na estrutura do Elevado.[135]

Parece incomodar a muitos a ideia de se destinar um espaço ao "desperdício" de tempo, estimulando "a preguiça e a indolência", fantasmas que a modernização procurou afastar das cidades, trabalho contínuo e árduo de cujas origens tratou Thompson (1998), além dos autores que pensaram a produção dos "marginais", entre eles a Escola de Chicago. Como vimos no Capítulo I em vários contextos, tentativas de colocar mais ênfase no lazer e afirmá-lo como relevante enfrentam muita resistência em um mundo orientado para o trabalho e a produtividade.

A alusão à "favela", referência às pessoas em situação de rua que circulam na região, demonstra o medo de que se ofereça "abrigo" a esses sujeitos, considerados fora do regime do tempo do trabalho – ainda que saibamos que muitos deles desempenham trabalhos, vários dos quais, se não formais, são pelo menos temporalmente sistematizados. Como lembra Annie McClintock (2010), a ideia de degeneração que articula marcadores sociais da diferença como raça e classe, localiza tais grupos numa espécie de "espaço anacrônico", em que a disciplina que regula as divisões casa/rua, trabalho/descanso "ainda" não teria sido absorvida.

---

[133] Ver mais em http://minhocao.org/. Acesso em: 11 dez. 2014.

[134] "Ala 'do contra' surpreende grupo que defende parque no Minhocão". Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/09/1513648-ala-do-contra-surpreende-grupo-que-defende-parque-no-minhocao.shtml. Acesso em: 11 dez. 2014.

[135] Ver mais em "Haddad sanciona lei que cria o Parque Minhocão". Disponível em: http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/03/haddad-sanciona-projeto-que-cria-o-parque-minhocao.html. Acesso em: 19 jul. 2017.

Em 25 de janeiro de 2014, a "criação" do *Buraco da Minhoca* inaugurou mais um ponto nessa rede urbana. Segundo o DJ Chico Tchello, um dos organizadores do movimento que promovia festas por lá, tudo começou depois de um protesto contra a Copa do Mundo, na Avenida Paulista.[136] Após os costumeiros ataques da polícia, Chico e membros do Organismo Parque Augusta que participavam do protesto decidiram descer para a Praça Roosevelt. A ideia era ficar por lá, ouvindo a música que saía da caixa de som que Tchello carrega consigo, pendurada a tiracolo como uma bolsa.

Às 22h daquela noite, sob o argumento da lei do silêncio, a Guarda Civil Metropolitana expulsou-os da praça. O grupo então decidiu descer para o túnel, onde ficou dançando e ouvindo música, o que atraiu outras pessoas, transformando-se numa festa que foi até de manhã.

O local foi chamado por Tchello de *Buraco da Minhoca*, um trocadilho com o Elevado a que dá acesso, o Minhocão, e o nome de um conceito da física, *wormhole*, traduzido geralmente como "buraco de minhoca" ou "buraco de verme", que supõe uma caraterística topológica do *continuum* espaço-tempo. Um buraco de minhoca possui pelo menos duas bocas conectadas por uma "garganta" ou "tubo", por onde a matéria poderia atravessar de uma boca a outra. Tratar-se-ia de um atalho ligando um ponto a outro ponto distante do universo através do espaço-tempo.

Na página do *Buraco da Minhoca* no Facebook, pode-se ler a seguinte descrição: "O buraco da minhoca é uma passagem para outra dimensão de utilização consciente do espaço público", que remete ao conceito da física, ao mesmo tempo em que aponta para a demanda dos movimentos de política urbana e das festas.[137] Essa página foi criada por Chico Tchello logo após a primeira festa; menos de um mês depois, outra grande festa aconteceu lá, a *Circolando no Buraco*. Semanas depois, em pleno carnaval, a primeira edição no *Buraco* da já famosa festa *Capslock* foi interrompida pela polícia sob a alegação de falta de autorização. Mesmo assim, no domingo após o carnaval, dia 9 de março, outra edição da *Capslock* foi lá realizada.

Na semana seguinte, veio o anúncio, através da página do *Buraco*, de que a Prefeitura havia regularizado o uso do espaço para festas. Isso é parte de um conjunto de ações que a gestão do PT realizou acerca desses eventos. O então prefeito Fernando Haddad foi bem mais

---

[136] O relato pode ser lido em http://www.oesquema.com.br/bateestaca/2014/03/17/a-balada-que-e-a-cara-de-sao-paulo-hoje-acaba-de-ser-legalizada/. Acesso em: 30 nov. 2014. É interessante notar que o processo de surgimento do *Buraco* tenha se originado de um protesto contra a Copa do Mundo, evento que ensejou muitas críticas acerca da relação entre lazer e mercado. Uma das formas de lazer mais tradicionais dos brasileiros é também o esporte mais lucrativo do mundo, e a realização do "sonho" da Copa no Brasil trouxe em seu bojo a explicitação do abismo entre ricos e pobres, proprietários e classe trabalhadora.

[137] Disponível em: https://www.facebook.com/pages/Buraco-da-minhoca/240801296089491?sk=info. Acesso em: 13 set. 2016.

simpático à realização de eventos culturais em espaços públicos do que o antecessor, Gilberto Kassab, que foi membro do DEM e atualmente está no PSD. Este é outro aspecto da já citada polaridade entre PT e PSDB, visto que o DEM e o PSD são aliados recorrentes do PSDB.[138] Além disso, o próprio Kassab assumiu pela primeira vez a Prefeitura de São Paulo substituindo José Serra (PSDB), de quem era vice-prefeito, quando este renunciou para se candidatar ao governo do Estado.

O título *Buraco da Minhoca* foi utilizado para nomear vários fenômenos diferentes. A depender do contexto, o *Buraco* designou uma festa, o espaço onde esta acontece, o coletivo que instituiu essa ocupação do túnel ou ainda a forma de ocupação. Na página do *Buraco* no Facebook, em meio ao uso do termo como o nome do lugar, aparece também: "O Buraco da Minhoca surgiu como uma *utilização* pública, coletiva, colaborativa, espontânea, sem fins lucrativos e consciente do espaço público", aludindo à forma de uso do espaço.[139] Ou ainda "O Buraco da Minhoca é uma *ocupação* colaborativa 'eventual' de um espaço público ocioso no período noturno, mas não a apropriação do local". Uma matéria, veiculada na revista Veja SP, por duas vezes se refere ao "*local* batizado como Buraco da Minhoca", mas na primeira frase do texto lê-se: "o *movimento* Buraco da Minhoca, que promove festas no túnel sob a praça Roosevelt" (ênfases minhas).[140] Além disso, alguns interlocutores com quem conversei, bem como outras veiculações na mídia impressa, se referiam ao *Buraco* como uma *festa*. No entanto, o *Buraco* abrigou diferentes festas; não se trata de uma festa específica.

[138] Em 2014, durante a campanha para as eleições presidenciais, o PSD passou a integrar a base do governo federal, sob o comando de Dilma Roussef, do PT, abandonando a órbita do PSDB. Após a reeleição da presidenta, Gilberto Kassab passou a comandar o Ministério das Cidades. Em abril de 2016, no entanto, Kassab deixou o governo, seguindo seu partido, que apoiou o *impeachment* de Dilma.

[139] Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=276492522520368&id=240801296089491. Acesso em: 12 maio 2017.

[140] Disponível em: http://vejasp.abril.com.br/cidades/festa-privada-em-tunel/. Acesso em: 14 mar. 2017.

Figura 1: O *Buraco da Minhoca*.[141]

A polêmica da *Skins Under Party*

Em maio de 2014, um episódio acendeu a controvérsia envolvendo o *Buraco da Minhoca*, não diretamente entre o poder público e os organizadores, mas entre estes e uma festa privada que fechou o espaço, permitindo a entrada somente de quem havia pagado previamente. A festa *Skins Under Party* se caracteriza por manter o local de realização em segredo: adquire-se o ingresso, e é divulgado um ponto de encontro de onde os pagantes são conduzidos ao local de realização da festa.

Sendo assim, ninguém além da organização havia tomado conhecimento prévio de uma festa no *Buraco da Minhoca*. Aos que passavam e viam o túnel coberto por tapumes, com seguranças na frente, a alegação era de que estaria acontecendo a gravação de um vídeo. Um rapaz comentou na página do *Buraco* no Facebook:

> Costumo vender cerveja na Pça Roosevelt. No dia, cheguei e vi uma ambulância do SAMU entrando e um pessoal entrando rapidão também, aí perguntei o que estava acontecendo. Uma mulher me disse que seria gravado um "comercial para a Copa". Pensei "ah, normal", peguei meu carrinho e subi para a praça. Lá pela meia noite, quando ia embora, passei pela porta do túnel e vi uma multidão e um som bem alto, aí questionei 2 ou 3 pessoas sobre o que tava "pegando" ali. Pasmem, eles estavam treinados para falar a mesma coisa!!! "É comercial para Copa!", os três me disseram a mesma coisa, FDP! Aí ganhei a cena! Na mesma hora comecei a xingar os caras, fiquei revoltado! Como assim, utilizaram o espaço público para uma festa privada!!!?? Eu e mais alguns que também não concordamos com aquilo quase forçamos uma entrada

[141] Fonte: https://www.obaoba.com.br/balada/noticia/conheca-o-buraco-da-minhoca-novo-palco-de-festas-de-rua-em-sp. Acesso em: 14 mar. 2017.

> forçada e gratuita! Só que essa porcaria de transporte público ainda não é 24h em SP, aí tive que sair fora. Debati com 2 seguranças, eu os questionei sobre o porquê de estarem mentindo para as pessoas que pediam informações, a resposta: "é maior do que eu e você, cara, deixe isso pra lá". Na mesma hora, ainda revoltados e indignados, pois sabemos o esforço do coletivo para trazer VIDA não só àquele espaço, bem como a inúmeros outros como a própria Pça Roosevelt há 12,14 anos atrás, começamos a gritar "playboys otários"!!!! foi uns 20 min de revolta, saímos fora e procuramos aqui nas redes que porra de empresa ou organização fez aquela merda. Ainda estou revoltado, se foi festa privada em espaço público, quero a minha parte no lucro![142]

Podemos ver no depoimento do rapaz a ênfase no projeto coletivo de cuidado, não só do *Buraco*, mas de um esforço de frequentadores e gente que trabalha na Praça Roosevelt em cuidar do espaço. A perspectiva do cuidado aparece no discurso dos vários grupos que promovem ações em espaços abertos da cidade, não como um intento de vetar a utilização do espaço, mas de promover um uso público, colaborativo e democrático. Os vendedores ambulantes, como o autor da postagem, são parte importante das festas *de rua*, ao garantirem as bebidas para os participantes, especialmente quando os eventos não montam bar próprio.

A própria página do *Buraco da Minhoca* foi a divulgadora do uso semiclandestino da festa privada; no dia seguinte, lá foi postado um texto de protesto com fotos de montanhas de lixo deixadas no local, além de algumas das lâmpadas que iluminam o teto do túnel que teriam sido danificadas. Nas festas abertas em que estive, pude constatar que foram espalhados grandes cestos de lixo que, no geral, são utilizados pelos frequentadores. Segundo os coletivos, em suas festas, o lixo é recolhido voluntariamente em mutirão ao fim de cada festa. Essa era uma das questões levantadas pela "nota de repúdio e esclarecimento" postada no dia seguinte:

> Ontem o Buraco da Minhoca foi fechado por uma produtora privada para uma festa privada, a Skins Under Party. Qualquer pessoa que tentasse entrar que não fosse "autorizada" pela produção era impedida pelos seguranças privados contratados por eles. Registramos aqui nosso repúdio a esses eventos, que utilizam de um espaço público, com interesses privados sem qualquer tipo de responsabilidade. O lixo produzido foi abandonado, evidenciando o descaso com o bem comum. Porque segurança privada e não limpeza privada? Visamos também esclarecer que tal ação não tem nenhuma relação com as atividades que organizamos no Buraco da Minhoca.[143]

---

[142] Disponível em: https://www.facebook.com/pages/Buraco-da-minhoca/240801296089491?fref=ts. Acesso em: 09 fev. 2015.

[143] Disponível em: https://www.facebook.com/media/set/set=a.276356919200595.1073741840.240801296089491&type=1. Acesso em: 30 nov. 2014.

O episódio repercutiu bastante na mídia, com matérias em grandes veículos, como o diário Folha de São Paulo e a revista semanal Veja SP, como já havia sido na ocasião do surgimento do *Buraco*. Segundo a Folha, a Prefeitura declarou que "havia permissão apenas para uma gravação que previa a instalação de banheiros químicos para os figurantes" e que "a autorização de filmagem previa a obrigatoriedade de limpeza do local".[144] A resposta da festa *Skins* se limitou a dizer que se tratara da gravação de um videoclipe e que o lixo fora "organizado" e deixado para coleta e ainda levantou suspeitas sobre quem haveria espalhado o lixo:

> Desde o princípio o lixo gerado era uma preocupação, e por isso uma equipe de faxineiros foram contratados pela produtora que estava gravando o clipe. E esses mesmos PROFISSIONAIS DA LIMPEZA fizeram um ótimo trabalho, organizando e separando todo o lixo para a coleta que seria realizada mais tarde. Somos prova disso, pois quando saímos de lá, estava tudo bem organizado. Não sabemos exatamente o porquê de algumas pessoas terem feito aquilo com o lixo que estava arrumado, mas queremos deixar aqui nossa defesa à produtora responsável pela gravação, pois hoje percebemos definitivamente o quanto a INTERNET pode ser usada para distorcer os fatos, talvez até mais do que a televisão. Ainda estamos tentando entender o que aconteceu com o lixo, até cogitamos se a pessoa que tirou a foto, não pode ter sido a mesma que foi lá rasgar o lixo, mas acho que se ela registrou, é porque também se preocupa com a sujeira na cidade.[145]

Já a página do *Buraco* fez outra postagem em que detalha mais sua posição em relação ao caso, reforçando as críticas que iam além da questão do lixo e produzindo uma espécie de manifesto em que se afirmam os valores de sua ideia de diversão em contraste com uma diversão privatizada e mercadológica.

> O Buraco da Minhoca surgiu como uma utilização pública, coletiva, colaborativa, espontânea, sem fins lucrativos e consciente do espaço público. Sua repercussão e interesse da comunidade deu-se justamente como uma resposta a um modelo específico e ganancioso de casa noturna (obviamente não todas, mas em número bastante crescente), onde certas empresas cobram caro pela diversão alheia usando como isca a pirotecnia vazia; onde alguns empresários exploram a noite paulistana pensando apenas em grana e assim retroalimentam estes espaços pela imagem da balada, que é baseada na perpetuação da segregação de público por perfil, geralmente uma cópia estética de alguma balada gringa do mesmo naipe. São as baladinhas "posers", onde o ideal é entupir seus frequentadores com álcool para eles poderem se soltar de verdade e gerarem além de lucro, imagem de gente pseudo livre e descolada, sempre adolescentes e jovens adultos, mais suscetíveis a autoafirmação pelo consumo e estas imagens capturam mais clientes sempre iguais para seus eventos, que

[144] Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1460491-grupo-fecha-tunel-do-centro-de-sp-para-festa-cobra-r-90-e-abandona-lixo.shtml. Acesso em: 30 nov. 2014.
[145] Disponível em: https://www.facebook.com/SkinsUnderParty/posts/679271848786562. Acesso em: 30 nov. 2014.

> visam apenas lucro para os seus produtores, nada interessados em questões de responsabilidade social pelo espaço privado, que dirá pelo espaço público. Os organizadores do Buraco da Minhoca, que são muitas pessoas, artistas e sociedade civil organizada em grupos e coletivos diversos, não são contra, portanto, empresas de entretenimento, casas noturnas e festas privadas por sua natureza em si, afinal, ainda vivemos num mundo capitalista e há várias formas de sobreviver da arte, cultura e entretenimento neste contexto. O que questionamos é até que ponto o uso da diversão com apenas o único propósito de ganhar dinheiro a qualquer custo pode vandalizar espaços públicos.

No trecho acima, podemos ver como, no bojo da crítica à *Skins Under Party*, a proposta do *Buraco da Minhoca* foi reapresentada. Tratar-se-ia da iniciativa de produzir uma modalidade de festas que não passasse pela lógica do lucro dos estabelecimentos e dos produtores, mas pela colaboração. A postagem ainda questiona a ligação entre o consumo de bebida alcóolica e a produção de uma imagem de liberdade. É interessante notar, no entanto, que o consumo de álcool e outras drogas abunda também nas festas no *Buraco*, bem como em todas as festas que acompanhei. O julgamento ao consumo de bebidas alcoólicas parece então revestir o que seria na verdade uma condenação de certo tipo de comportamento, considerado imaturo. Tal comportamento está ligado a uma forma de consumir álcool, consagrada especialmente em festas *open bar*, que consiste em ingerir grandes quantidades de bebida em pouco tempo, o que geralmente termina em pessoas passando mal, vomitando ou mesmo desmaiadas. Outro ponto é que adolescentes de classe média, suposto público da *Skins*, não costumam combinar álcool com estimulantes como a cocaína e as anfetaminas, que garantem certo contraponto às propriedades depressoras da bebida. Nas festas da cena, de público mais adulto, cocaína e anfetaminas são relativamente comuns.

A questão do lixo aparece associada à crítica à produção do lucro sem responsabilização pelo espaço:

> […] não há justificativa para uma empresa que lucra com festas e embute no preço da entrada também o valor do trabalho dos faxineiros em ambiente privado, não se responsabilizar também financeiramente pela coleta e descarte do lixo produzido em espaço público, deixando este ônus de qualquer jeito para o poder público e embolsando também a grana que teria que gastar com a limpeza e lucrando ainda mais.

A seguir, a postagem aponta um dos principais efeitos das festas abertas ao ar livre, que é a relativa permeabilidade dos eventos aos diferentes "ocupantes" da rua. Como não há seguranças, listas ou pagamento de ingressos, é comum nas festas a participação de pessoas que moram, dormem ou trabalham nas ruas. De fato, em todas as dezenas de edições das festas em

que estive, havia pelo menos uma pessoa nesse perfil bebendo, dançando ou apenas assistindo à festa.

> Deixamos claro à comunidade, que esta festa Skin Under Party não representa o Buraco da Minhoca e é o oposto do que tanta gente ali pretende para o espaço, de forma colaborativa e sem fins lucrativos. Queremos desfrutar de um ambiente público onde justamente não haja segregação do espaço, onde as pessoas de todos os tipos, incluindo os moradores de rua possam fazer parte e integrar-se. Ao fecharem a entrada do túnel e filtrarem a entrada de pessoas por perfil ou pagantes, as empresas envolvidas barraram a entrada dos moradores de rua que historicamente utilizam aquele local também como moradia e proteção contra a chuva daquela madrugada fria.

Por fim, é questionada a legislação sobre eventos no *espaço público*. As exigências da lei terminariam por privilegiar as iniciativas de empresas, que poderiam arcar com os custos da infraestrutura requerida, ao contrário dos coletivos que não têm fins lucrativos:

> Gostaríamos também de informar à população que, oficialmente para um evento privado com esta estrutura acontecer, ele precisa passar pela secretaria de licenciamento da prefeitura e obter a licença SEGUR 3, além do alvará de uso do solo. Foram baseadas nessas exigências burocráticas que a prefeitura em um certo momento não autorizou o uso noturno do espaço pelos coletivos populares envolvidos no Buraco da Minhoca, pois, por não termos fins lucrativos e nem captarmos recurso com venda de bebida alcóolica em espaço público, não teríamos como nos enquadrar nas exigência$ da licença de segurança, como aluguel de ambulância (cerca de 2 mil reais), segurança privada (para segregar ainda mais o espaço público), aluguel de banheiros químicos e outras exigências desta natureza para eventos na rua, que fazem com que apenas empresas privadas possam realizar eventos ali desta forma, minando a expressão da cultura popular em espaços públicos. Mesmo assim, curiosamente, a grande discussão nos bastidores dos coletivos e pessoas envolvidas no Buraco da Minhoca tem sido a preocupação com a captação do lixo produzido no local e formas criativas de convidar as pessoas a se responsabilizaram pela produção e destino do lixo no momento do uso do espaço. [...] Então, o mais paradoxal e burro desta legislação vigente sobre o uso do espaço é desautorizar a cultura popular, pessoas realmente preocupadas com uso coletivo, sem fins lucrativos, consciente e social do espaço e incrivelmente autorizar empresas que vandalizam e privatizam o espaço para fins comerciais e nada mais. […] A cidade de São Paulo merece mais respeito e é hora da prefeitura rever esta legislação herdada e estranha para uso do espaço público, pois ela não compreende nem protege os coletivos de rua realmente preocupados socialmente com o uso do espaço público, ao contrário, são legislações que beneficiam legalmente apenas empresas de entretenimento desta natureza e desestimulam pessoas, grupos e coletivos que querem voltar a estar na rua e promover cultura popular e espontânea.

A alusão a uma "legislação herdada" faz sentido, na medida em que, como vimos, a gestão da Prefeitura que esteve no poder entre 2013 e 2016 se mostrou mais aberta às manifestações artísticas, esportivas e de lazer no *espaço público*. Assim, o recado passado parecia ser

o de reconhecer a boa vontade do então prefeito, ao mesmo tempo em que se acenava para a necessidade de aprofundar o redirecionamento de tal política.

O fim

Em 2015, a pressão dos moradores do entorno, representados pela Associação de Amigos e Moradores da Consolação e Adjacências (AMACON) conseguiu impor o fechamento definitivo do *Buraco*. As alegações a princípio eram do ruído, mas, segundo os organizadores dos eventos, sucessivas tentativas de diálogo e medição dos níveis de ruído para um possível acordo foram rejeitadas pela Associação. A seguir, o argumento foi o da segurança, pela ausência de saídas de emergência no túnel.

A Prefeitura, na figura da Secretaria de Cultura, tendia a apoiar o uso do espaço, e a própria polícia já não representava grandes empecilhos para os eventos. A Associação recorreu então ao Ministério Público, que orientou a Prefeitura a instalar um portão que passou a ser fechado nos horários em que o trânsito é interrompido no túnel. Esta trajetória foi contada detalhadamente por Tchello, na página do *Buraco* no Facebook:

> […] começaram então as primeiras reclamações por parte de alguns moradores do entorno. Enquanto isso, jornalistas, músicos, urbanistas, sociólogos, teóricos e pensadores em geral estavam encantados e discutindo aquele fenômeno urbano chamado Buraco da Minhoca. [...] a própria descoberta por parte da população de que o uso de um túnel fechado, bem iluminado e ocioso poderia ser utilizado como uma casa de espetáculos pública por qualquer pessoa ou grupo de pessoas, por si só já era um tema muito interessante a ser discutido numa cidade onde há algum tempo costuma-se usar o espaço público apenas como passagem de um espaço privado a outro, onde o permanecer em espaço público é considerado "vagabundagem" por muitos moradores enclausurados em suas casas com medo da violência urbana. E foram alguns destes moradores que começaram justamente a observar aquela cena de diversidade humana na rua dentro do túnel como algo estranho e potencialmente perigoso. [...] Aos poucos, foi-se percebendo também que as reclamações deste pequeno grupo de moradores no universo de todos os moradores do entorno do túnel que não se incomodavam com a cena cultural no espaço ia muito além da questão do ruído e que na realidade a questão do ruído era apenas pano de fundo para algo mais complexo por trás: o preconceito. Com a questão do áudio pendente, da prefeitura apoiar ou não as atividades no local e com a chegada da polícia militar em qualquer evento por conta desta instabilidade toda, o Buraco da Minhoca passou então a abrigar um único encontro com data marcada: um sarau. […] A música que predominava os encontros anteriores deu lugar à voz acústica e o áudio produzido voltava a não extrapolar as dependências do túnel. Mesmo assim em uma página de rede social na internet, este pequeno grupo de moradores criticava as pessoas que se encontravam no local usando adjetivos como desocupados, drogados, vagabundos, "símios dentro do túnel" e fo-

> rasteiros ou postando fotos tiradas de algum participante do encontro com algum visual diferente e ridicularizando sua imagem com expressões do tipo "alien".

O texto denuncia a visão reacionária deste grupo de moradores, visto ainda que os níveis de ruído estivessem controlados, a simples presença de gente lá os incomodava. O uso do termo *símios* remete à alocação de que fala McClintock (2010) de certas classes de pessoas indesejáveis, no caso os *vagabundos*, em categorias degeneradas, sub-humanas. Na conclusão do texto, é apresentado o pouco democrático desfecho do caso:

> Agiam nos bastidores, formavam opiniões preconceituosas e as descarregavam na página de patrulhamento da praça na internet com seus parcos 100 seguidores perdidos num universo de milhares de moradores da região que não se incomodavam com os encontros e que ao contrário, frequentavam-nos. E foi então que esta célebre líder do pequenino grupo de moradores, percebendo que prefeitura e a PM por vezes fazia "vistas grossas" ao que considerava marginalidade no local, entrou com um pedido de interferência no Ministério Público para obrigar a prefeitura a fechar a entrada do túnel com um portão e assim, o Ministério Público, sem sequer convidar as pessoas que promoviam cultura no local para ouvi-las e acatando apenas a denúncia desta moradora, estranhamente obrigou a prefeitura a fechar o local.

O relato de Tchello ilustra um conflito recorrente na cidade de São Paulo. É mais um caso de embate com moradores que apresentam uma postura conservadora em relação ao uso das ruas e espaços acerca de suas residências, em que sujeitos e grupos considerados indesejados são repelidos a partir de influência política e/ou socioeconômica dos representantes desta parcela de moradores. Segundo o agitador cultural, este grupo de moradores se recusou repetidamente a debater maneiras de minimizar os impactos com os coletivos, que estariam buscando um meio-termo na ocupação do espaço.

No caso da Praça Roosevelt, este conflito entre moradores e usuários é antigo e ganhou contornos dramáticos, com casos de grave abuso de poder por parte da polícia no carnaval de 2017, parte do recrudescimento da repressão que acompanhou a troca de mandato na Prefeitura. As pessoas que se reuniam ali após os blocos na terça-feira foram expulsas pela polícia com gás de pimenta e bombas de efeito moral, artefatos fartamente utilizados para reprimir protestos pelo país afora.[146]

[146] Disponível em: http://g1.globo.com/sao-paulo/carnaval/2017/noticia/pm-dispersa-folioes-com-bombas-de-gas-na-praca-roosevelt-no-centro-de-sp.ghtml. Acesso em: 14 mar. 2017.

A cidade em disputa

Em novembro de 2014, foi lançado o documentário "O que é nosso - *reclaiming the jungle* [reivindicando a selva]", que apresentava a cena das festas *de rua*. O lançamento se deu em uma festa no Vale do Anhangabaú, no vão debaixo do Viaduto do Chá. Enquanto o filme era projetado na parede de cimento que sustenta o viaduto, DJs produziam uma festa, em uma sobreposição de linguagens que celebrava exatamente o que o filme propunha. A mistura de públicos no chão do Vale colocava em prática as propostas defendidas pelos agitadores culturais que davam seu depoimento na tela. Foi um momento marcante do auge do movimento.

Neste capítulo, traçou-se um breve panorama desta cena e de sua inserção em uma onda de movimentos sociais, notadamente formado por coletivos, que reivindicam o *espaço público* da cidade. Nascidas da insatisfação com os ambientes privatizados e seu alto nível de regulação, as festas passam a ocupar os espaços abertos da cidade, confrontando assim a perspectiva conservadora de esvaziamento e "limpeza" das ruas. Neste processo, os coletivos de festas se alinham a outros movimentos urbanos que buscam realizar um ideal de *espaço público* nas áreas comuns da cidade.

Sob uma gestão municipal relativamente aberta a tal perspectiva (2013-2016), tais iniciativas tiveram alguma penetração no poder público e conseguiram oficializar certas ações, como atesta o sucesso e permanência do SP na Rua. Em outras frentes, o retrocesso vem se alastrando, caso do recuo no uso do Minhocão para o lazer, no esvaziamento da Praça Roosevelt e fechamento do *Buraco da Minhoca*, bem como no encolhimento da "nova" Virada Cultural.

A ambição libertadora e experimental das festas vai além da ideia de "cidade livre", e toca também nas questões do corpo, da expressão de gênero e sexualidade. O hedonismo e a diversidade pregada pelos coletivos encontram eco no movimento Revolta da Lâmpada e seu lema "Fervo também é luta!". No uso do espaço da cidade, não está em questão apenas o "onde", mas também o "como" e o "por quem", como atesta a guerrilha de corpos e expressões não-normativas da Revolta.

Por um lado, no discurso oficial, *espaço público* aparece como uma categoria romantizada, na definição de Gorelik (2009). Por outro, como lembra Leite, os usos e contra-usos da cidade qualificam os espaços urbanos como espaços públicos, "na medida em que os tornam centros de disputas práticas e simbólicas pelo reconhecimento político e pela visibilidade pública das diferenças" (LEITE, 2002, p. 172). O que vimos nos embates apontados acima é como, na São Paulo desta década, as festas *de rua* têm o potencial de se configurar em contra-usos significativos na transformação do espaço urbano em arena pública

CAPÍTULO III - "POBRE, MAS SEXY": FESTAS *QUEER* DE MÚSICA ELETRÔNICA EM BERLIM

Berlim é pobre, mas sexy.
Klaus Wovereit

Berlim é pobre, mas sexy. Sexy no verão, pobre no inverno.
Fanny

O Sol da meia-noite

Berlim, sexta-feira, 9 de junho de 2016. Era o primeiro fim de semana de minha segunda temporada em Berlim. Meu namorado Marcio havia chegado à cidade naquela tarde, vindo de um congresso em Coimbra: havíamos organizado nossas agendas para que ele pudesse me acompanhar em parte do período de dois meses em que eu retomaria o trabalho de campo na capital alemã.

Era noite da *Beitola*, festa produzida pelos brasileiros Mauro Feola e Wellington Almeida.[147] Mauro é DJ e um interlocutor com quem eu havia estreitado laços após ele ter passado o verão no Brasil. Em janeiro de 2016, Mauro realizara uma edição de sua outra festa, a *Boyola*, em São Paulo, em parceria com a festa *Quitanda*.[148]

Eu estava animado, pois seria a chance de rever vários amigos, alguns pela primeira vez desde novembro do ano anterior, quando deixei a cidade. Outros, como Mauro, eu havia reencontrado no verão brasileiro – nada menos do que doze *clubbers* de Berlim haviam visitado o Rio de Janeiro e/ou São Paulo na época do carnaval.

Marcio havia adquirido um extravagante vestido/capa com estampa de onça em uma feira de velharias em Portugal, com o qual montou um *look* para sua reestreia em Berlim (ver Figura 2). Tomamos então o *U-bahn* (como é chamado o metrô alemão) e nos dirigimos ao Ipse, clube que sediava a festa. No caminho, ficamos admirados com o fato de que os olhares e manifestações acerca de seu pouco discreto visual eram majoritariamente de aprovação: um turista da Europa Oriental chegou a pedir para tirar uma foto nossa.

---

[147] A *Beitola* foi encerrada em julho de 2016. No mesmo mês, acontecia a primeira edição da *Riot*, parceria entre Mauro e Geovane de Bortoli, outro interlocutor brasileiro que também produz a festa *Trashera* em Berlim, e a quem entrevistei no mês seguinte.

[148] Em novembro de 2016, Mauro retornaria mais uma vez a São Paulo, quando realizou no clube UM55 a festa de *house Vapor de Virilha*, em cuja produção pude participar, dada minha inserção já bastante intensa na cena paulistana de então.

Figura 2: O look de Marcio. Foto minha.

O Ipse se situa no bairro de Kreuzberg, especificamente às margens do Flutgraben, um dos canais que afluem do Rio Spree, que corta boa parte da cidade. A ilha formada pelo Flutgraben pelo próprio Spree e por outro canal (o Landwehrkanal), abriga restaurantes e bares, e vários clubes além do Ipse, como o Birgit & Bier e o Challet. Na margem oposta, está o Club des Visionäre e o complexo Arena, que conta com clubes e espaços para shows e eventos. A região toda, aliás, é tomada por clubes, bares e restaurantes, sendo destino frequente de turistas e berlinenses várias noites por semana, especialmente no verão.

O Ipse, bem como a maioria dos clubes em volta, apresenta uma decoração rústica: sua área aberta, às beiras do canal, é tomada por estruturas de madeira, como *pallets*, e sofás e poltronas desgastados (ver Figura 3). O estilo decadente do mobiliário dos clubes havia chamado a atenção de uma colega antropóloga brasileira, que me visitara no ano anterior. Lembro-me de seu espanto ao me indagar como era possível que houvesse uma favela justo em uma das áreas mais turísticas da cidade. Respondi-lhe, às gargalhadas: “Querida, aquilo são clubes! Os clubes aqui são assim, 'detonados'”.

Figura 3: Área externa do Ipse, vista do canal[149]

Chegando lá, nos deparamos com uma longa fila, formada em boa parte por turistas, ávidos por usufruir das delícias da famosa noite de Berlim. Em junho, o clima já está mais ameno na cidade e o turismo começa a aumentar significativamente. O verão é a época em que Berlim mais brilha, com as mesas dos bares e restaurantes tomando as calçadas, os parques e lagos cheios, bem como se multiplicam as festas em clubes com espaços abertos, chamadas de *open air* [ar livre]. Em contraste, o inverno rigoroso é visto como uma época "depressiva". A *performer* Fanny, do coletivo *queer The Real Housewives of Neukölln* [As reais donas-de-casa de Neukölln] que, desde 2016 vem fazendo sucesso em apresentações na cena e fora dela, definiu bem esta dicotomia na piada que compõe a epígrafe deste capítulo com a famosa afirmação que a inspirou, proferida pelo ex-prefeito da cidade.

Paralela à fila principal da *Beitola*, havia uma menor, formada por aqueles que, como nós, contavam com o nome na lista de convidados. Estar com o nome na lista, na maioria das festas consideradas *underground* da cidade, significa, além de não pagar entrada e entrar rapidamente, escapar do tenso e desagradável processo de seleção na porta dos clubes, a infame *door policy*, sobre a qual veremos mais a seguir. Segundo Mauro, como o Ipse se localiza na área com maior concentração de clubes de Berlim, tal prática se faz necessária para evitar a entrada de homens heterossexuais que não conhecem a festa e que potencialmente desrespeitariam o público LGBT e as mulheres presentes.

[149] Fonte: https://www.residentadvisor.net/club.aspx?id=90981. Acesso em: 16 nov. 2017.

Já na porta e no caixa, encontramos amigos: é comum também que as festas contratem pessoas para ocupar certas funções nas festas, como *door*[150] e caixas, deixando ao clube a tarefa de fornecer a equipe de seguranças e *bartenders*. Uma delas era Carolina*, a quem eu conhecia há mais de 10 anos, desde quando esta morava no Brasil, e que foi minha primeira entrevistada em Berlim no ano anterior. Fora através dela, aliás, que comecei a entrar em contato com os participantes da cena, movimento que se autonomizou a partir da minha presença constante nas festas.

O Ipse conta com três pista de dança: duas na parte interna e uma no jardim, de frente para o canal. Na pista externa, os *sets* da *Beitola* privilegiavam a *disco* e a *house*; dentro, o *techno* predominava na pista menor e a *house* na maior. Também do lado de fora, há um conjunto de banheiros de madeira, com destaque para o reservado destinado a pessoas com deficiência - cujas grandes dimensões favorecem a altamente disseminada prática de ocupar as cabines em duplas ou grupos para fazer sexo e/ou usar drogas ilícitas, dois dos principais elementos que fazem a fama da *club culture* berlinense. O consumo compartilhado de drogas é parte constitutiva de diversas cenas de música eletrônica (inclusive a paulistana), mas a tolerância à entrada de mais de uma pessoa em reservados de banheiros na maior parte dos clubes é uma característica específica desta cidade.

A porção brasileira da cena *queer* berlinense estava em peso na *Beitola* e nos recebeu com entusiasmo. Durante as mais de doze horas de festa, os presentes se alternavam entre dançar em alguma das três pistas, descansar e conversar nos diversos sofás e bancos do espaço ou, ainda, especialmente no caso dos homens gays, fazer sexo em dupla e/ou grupo no mezanino acima de uma das pistas internas, que, por ocasião da *Beitola*, era mantido em completa escuridão, fazendo as vezes de *dark room*.[151]

A fila na entrada persistiu até o começo da manhã e, em determinado ponto da noite, Mauro pediu a mim e Marcio que percorrêssemos a mesma, buscando pessoas que fossem frequentadoras habituais da cena (*regulars*, como são chamados por lá) e trouxéssemo-las diretamente para a porta. É interessante notar que tal "mimo" não era um privilégio exclusivo para

[150] A *door* é a pessoa que recebe os convidados em uma festa: ela tem o controle da lista de convidados e/ou de desconto na entrada, se houver. Muitas vezes é responsável pelo processo de seleção, quando há *door policy*. Geralmente, espera-se que tenha alguma circulação na cena em questão, reconhecendo assim as pessoas relevantes para a festa, como DJs e produtores amigos. Frequentemente cabe à *door* a decisão de oferecer descontos ou liberar a entrada de quem julgar pertinente. Utilizo o substantivo no feminino porque, na grande maioria das vezes, trata-se de mulheres ou, ainda, pessoas de apresentação mais feminina, como *drag queens* ou pessoas *montadas*. O termo costuma ser utilizado em inglês mesmo no Brasil, embora o verbo "fazer porta" também apareça.

[151] Em tradução literal, "quarto escuro". É como são chamados os espaços pouco ou nada iluminados destinados ao sexo em bares, clubes e festas *gays*. Para uma etnografia em um *dark room* carioca, ver o trabalho de Maria Elvira Diaz-Benitez (2008).

quem fosse nosso amigo ou amigo dos organizadores da festa, mas sim qualquer um que fosse *regular* das festas que compõem a cena. Nós sequer sabíamos os nomes de algumas pessoas que "resgatamos" na fila - apenas lembrávamos de tê-las visto em outros eventos.

Este gesto é sintomático de certa lógica da cena: ser reconhecido como alguém relevante nesta é mais função de sua constância nos eventos, de ser alguém que *se joga* muito, do que de alguma característica pessoal sua, seja em termos de marcadores sociais da diferença, seja em termos de estilo. Seguindo Pierre Bourdieu (1985), podemos pensar que se adquire capital social justamente no processo de se fazer mais e mais presente neste campo, passando a pertencer a ele. Eu e Marcio passáramos por este mesmo processo no ano anterior. Tal processo é ainda potencializado pela cultura do ecstasy predominante na cena: o caráter empatogênico da droga facilita a dinâmica através da qual alguém se torna uma pessoa conhecida e minimamente querida por todos ou quase todos na cena.

O público da festa estava bastante diversificado: havia inclusive muitas mulheres, o que nem sempre se vê em festas direcionadas a homens gays – ainda que estas se proclamem *queer*. Percebi também que parecia haver uma mistura equilibrada entre *regulars* e turistas. Notei até alguns grupos de homens que pareciam ser heterossexuais, perfil que costuma ser preterido na política de seleção da *Beitola* e da maioria das festas *queer* da cidade.

Em meio ao grande grupo de brasileiros, estava Henrique*, rapaz de 28 anos, morador de São Paulo e que, como eu e Marcio, estava passando o verão em Berlim. Henrique* é um frequentador da cena de São Paulo também. Éramos apenas conhecidos no Brasil, mas a coincidência de nossas viagens nos aproximou, a começar por aquele fim de semana. Era a primeira vez dele em uma festa daquele tipo na cidade e o rapaz parecia desnorteado com o estilo radical da *club culture* berlinense. Este desnorteamento, no entanto, o conduzia mais ao deleite do que ao desconforto. Em determinado momento, Henrique* proferiu uma sentença que resume bem a experiência compartilhada por vários dos debutantes naquela insana cena: "Nunca me senti tão livre". De uma tacada só, ele sintetizou, após uma noite, o que eu também sentira em minha primeira viagem à cidade. No entanto, eu jamais poderia ter me permitido enunciar algo semelhante, do alto de minha posição que mesclava o "pesquisador preparado" e a *clubber old school*.

A festa seguiu até ao meio-dia de sábado, quando enfim cessou a música na pista de dança externa, a última que ainda funcionava. No entanto, aquele não era o fim: das dezenas de pessoas que resistiram até a *Beitola* terminar, boa parte se dirigiu ao Birgit & Bier, no mesmo quarteirão do Ipse, onde estava começando a *G Day*, festa que eu também havia acompanhado em 2015.

Já em frente ao outro clube, um grupo se reunia no clássico processo de decidir os próximos passos: alguns iriam para casa dormir, outros consideravam se já entrariam na festa ou passariam em casa para se trocar ou comer algo. De todos nós, Henrique* era quem ainda permanecia bastante alterado pelas substâncias consumidas. As longas horas de festa pareciam ter lhe tirado completamente a noção do tempo. Apesar do céu azul e do sol brilhante, do qual nos protegíamos com óculos escuros, ele olhou as doze horas no relógio e lançou: "são meia-noite, certo?" Depois de um instante de incredulidade, desatamos a rir e mesmo após apontarmos o enorme sol sobre nossas cabeças, o rapaz ainda insistia que não poderia ser meio-dia.

Decidimos entrar e procedemos à revista de nossos corpos, bolsos e bolsas pelos *bouncers*, como são chamados por lá os mal-encarados funcionários encarregados da segurança nos clubes. Como de costume, eu portava o pequeno frasco no qual guardo o líquido para lavagem de minhas lentes de contato, necessário quando se passa vários dias fora de casa (o que é rotina nos fins de semana em Berlim). Já estava preparado para o recorrente pedido de que eu pingasse o líquido nos olhos, medida tomada para evitar a entrada da droga GHB (Ácido Gama Hidroxi-Butírico), líquido que provoca relaxamento muscular e aumenta a libido.[152] O GHB, visto como especialmente perigoso, é a droga que os clubes mais tentam evitar. Isto se deve ao fato de que sua dosagem precisa ser muito bem calculada; não é difícil ver pessoas *colapsando* ao exagerarem no produto, podendo chegar à morte se a overdose é muito forte.[153]

Nesta ocasião, no entanto, o que chamou minha atenção foi o inesperado bom-humor do *bouncer*. Após eu derramar alguma quantidade do líquido, que me escorria pela face, ele me olhou e disse, em tom de piada: "*Don't cry for me* [Não chore por mim]." Na verdade, se se tratasse de GHB, o contato do ácido com meus olhos me faria bem mais do que chorar.

O Birgit & Bier é um amplo espaço com bares e pistas de dança internas e uma área externa, repleta de sofás e arquibancadas de madeira, onde já se aninhavam as *clubbers* quando entramos (ver Figura 4). A *G Day* é mais uma das festas que acontecem em áreas abertas de clubes durante o dia, aproveitando o clima agradável do verão. Assim, boa parte dos presentes, que já vinham de uma maratona, passaram a tarde conversando em grupo, deitados ou sentados

[152] Na maioria dos casos, o líquido que se consome é na verdade o GBL (Ácido Gama Butil-Lactona). O GBL se transforma em GHB em nosso organismo. Como a legislação contra o GHB é mais rígida, é mais comum que se encontre nos clubes o GBL. No entanto, as pessoas se referem indiscriminadamente aos dois como GHB ou apenas "G" (pronuncia-se *dji*, como no inglês). Portanto, opto no texto pelo termo GHB. Ver mais sobre estas substâncias em http://www.quedroga.com.br/toxicos/ghb. Acesso em: 16 mar. 2017.

[153] *Colapso* é o termo utilizado na cena para designar os efeitos da overdose do GHB/GBL. Caracteriza-se por uma perda do controle motor, podendo acarretar ainda espasmos musculares. Nestas situações, é grande o risco da pessoa se ferir em superfícies duras, pontudas ou afiadas. Na cena *gay mainstream* de São Paulo, o incidente é comumente chamado de *cair de GHB* (FRANÇA, 2012). Na cena das festas *de rua* e *independentes* que pesquisei, o uso do G ainda é um tanto restrito.

no pátio do clube. O Birgit & Bier é um clube cuja área externa é também um *Biergarten* (literalmente, jardim de cerveja), tipo de estabelecimento muito comum na Alemanha. Tratam-se de áreas externas onde se serve cerveja e comidas típicas alemãs. Na ocasião da *G Day*, o Birgit estava dividido entre uma área da festa e outra que consistia em um *Biergarten.*

Figura 4: Birgit & Bier. Foto de Viktor Strasse[154]

Apesar de a festa estar acontecendo em uma área separada, se quiséssemos usar o banheiro interno, mais espaçoso, passávamos pelo *Biergarten*. Era interessante ver o cruzamento de dois universos tão distintos. O público do jardim exalava frescor e era mais ordeiro; provavelmente todos acordaram e foram aproveitar o dia com a família, com namorados e namoradas. Por vezes, esse ambiente bucólico era interrompido por caravanas de *clubbers* destrambelhadas sob efeito de drogas e horas de festa. Apesar de certo estranhamento, tais "quebras" ocorriam sem maiores conflitos.

No meio da tarde, Henrique* já estava mais sóbrio e, preocupado, nos perguntou se as pessoas perceberam o quão *louco* ele estava. Marcio então lhe respondeu: "Baby, se as pessoas perceberam, ao contrário de te reprovar, o que elas sentiram foi inveja. Pensaram: 'eu quero o que esse daí tomou!' Não se preocupe". Esta afirmação ilustra outra característica central da cena, que é o alargamento do leque de comportamentos tolerados e valorizados nas festas: para ser considerado inconveniente, uma pessoa precisa estar de fato sendo violenta ou agressiva.

[154] Fonte: http://birgit.berlin/. Acesso em: 16 nov. 2017.

Ser ou estar "estranho" não costuma gerar censura por parte de outros participantes dos eventos; respeita-se "a onda de cada um". Por outro lado, manifestações de machismo e assédio são muito menos relevadas do que em outros espaços. Se uma mulher se queixa da abordagem de um homem em uma festa, por exemplo, quase sempre os *bouncers* o retiram do clube sem hesitação.

Eu e Marcio ficamos dançando e interagindo com amigos até a noite cair, quando enfim fomos para o apartamento que alugáramos. A decisão de irmos embora horas antes do fim da festa não se deveu a esgotamento físico, mas era parte de um plano de maior aproveitamento do fim de semana. No ano anterior, eu aprendi uma estratégia para melhor usufruir as festas que, não raro, avançavam pela manhã de segunda-feira. O plano consistia em sair na sexta-feira à noite, virar a noite e seguir em festa pelo sábado, ou em *after-hours* na casa de algum amigo ou conhecido, e ir dormir no sábado à noite, como se um dia de semana fosse. Recuperava assim o sono, dormindo livremente até domingo pela manhã ou pelo meio-dia e partia para o Berghain, onde a festa semanal *Klubnacht* já acontecia desde sábado à noite, durando até a manhã ou tarde de segunda-feira.[155] No primeiro fim de semana de cada mês, há também a opção da *Cocktail D'amore*, uma das festas mais conceituadas na cena.

O efeito dessa programação é que, ao contrário do que se espera normalmente de um fim de semana *clubber*, o ponto alto não é o sábado à noite, mas o dia e a noite de domingo. Para quem tem a sorte de não trabalhar na segunda-feira, o que não é tão incomum na classe média que predomina na cena berlinense, a diversão pode avançar pelo primeiro dia útil da semana.

O melhor momento para chegar ao Berghain é no domingo pela manhã ou à tarde, de preferência até às 16h, de acordo com minha estatística construída ao longo de dezenas de semanas consecutivas em 2015 e retomada brevemente entre junho e agosto de 2016. Isto se deve ao fato de que, entre meia-noite de sábado e o começo da manhã de domingo, a fila do clube é enorme. Muitas vezes, pessoas chegam a passar três ou quatro horas em pé, esperando pela chance de passar pela temida *door policy* e entrar no clube. Em sua maioria turistas, estas pessoas parecem seguir a lógica de festas *mainstream* e ignorar a possibilidade de estar (e muito menos de chegar) em um clube durante o dia de domingo.

---

[155] Parte da descrição do Berghain que vem a seguir foi retirada do texto que publiquei em agosto de 2015 no Berlimais, blog sobre Berlim, que saiu do ar em 2017. O texto teve uma boa repercussão entre leitores do blog e interlocutores. Agradeço à Renata Motta pelo convite para a escrita do texto e aos leitores pelo encorajamento. Ouvir de quem conhecia a cena que eu estava no caminho certo foi fundamental para o prosseguimento da pesquisa de campo. Esta descrição foi complementada com informações do texto "Draft Profile: Berghain/Panorama Bar" disponível em https://lmgmblog.wordpress.com/2010/07/06/draft-profile-berghain-panorama-bar/. Acessos em: 19 jan. 2017.

Assim, dirigir-se ao Berghain apenas no domingo significa provavelmente evitar grandes filas: o desconforto de esperar para entrar na festa é potencializado pela nada desprezível possibilidade de ter sua entrada recusada. Clube mais requisitado da cidade, o Berghain também apresenta a *door policy* mais imprevisível e seletiva. Indo em períodos de menor afluência, a recusa é menos desagradável por não vir na sequência de uma aflitiva espera.

O clube se situa em meio a uma região com poucos edifícios, paralela a linhas de trem e rente ao antigo traçado do Muro. Na divisa entre os bairros de Friedrichshain, que era parte da Berlim oriental, e Kreuzberg, em Berlim ocidental, o estabelecimento tira daí o seu nome, que une os fins de cada um dos nomes dos bairros, "Berg-hain". Ocupando uma antiga usina elétrica, trata-se de um prédio de dimensões monumentais, com linhas sóbrias e detalhes neoclássicos. O edifício, construído entre 1953 e 1954, apresenta o estilo característico da arquitetura socialista do pós-guerra - predominante na antiga parte oriental da cidade. Isolado em uma área de terra batida e uma espécie de parque pouco cuidado, seu entorno remete à paisagem distópica pós-industrial que predomina em algumas regiões da capital alemã (ver figura 5).

Figura 5: Berghain[156]

O clube é tido por muitos como o melhor do mundo, fama conquistada graças à combinação entre a arquitetura impactante, um sistema de som impecável, os DJs mais reconhecidos e práticas sexuais exuberantes. As origens do Berghain remetem à Berlim de fim dos Anos 1990, quando a euforia em torno da música eletrônica *underground* estava em queda e a cena parecia

[156] Fonte: https://djmag.com/news/heres-what-berlins-berghain-really-looks-inside. Acesso em: 16 nov. 2017.

ter se estagnado. Como vimos no Capítulo I, o espaço é uma reencarnação do famoso clube de sexo Ostgut, que funcionou entre 1999 e 2003, do outro lado da linha de trem, onde hoje funciona uma enorme casa de shows patrocinada por uma companhia telefônica. Como conta o crítico de música Alexis Waltz,

> o Ostgut foi um elo entre a cena *clubber* de Berlim dos 90, que grassava nos prédios abandonados da capital da antiga Alemanha Oriental, e a cena cosmopolita que agora é alimentada por milhares de turistas todos os fins de semana."[157]

O clube nasceu quando os organizadores de uma festa de fetiche exclusiva para homens chamada *Snax* encontraram um espaço e abriram o Ostgut, que passa a abrir regularmente para todos os públicos, mantendo esporadicamente a *Snax*. Esta festa acontece até hoje, algumas vezes por ano, no Berghain. Com apoio do governo municipal e investidores externos após o despejo em 2003, o Ostgut renasceu ampliado como Berghain em 2004, no prédio onde reside até hoje.

Chegando no Berghain, vemos a fila que, mesmo pequena, segue um ritual bem pitoresco: como grupos grandes não são bem-vistos, é perceptível a predominância de pessoas sozinhas, em duplas ou trios. Eu mesmo nunca me aventurei a tentar entrar acompanhado de mais de três pessoas. Por vezes, vindo de outras festas com muitas pessoas, nos dividíamos em grupos menores, torcendo para que todos entrássemos, o que sempre aconteceu. No meu caso, nunca tive o azar de ser rejeitado, no Berghain ou em qualquer outra festa. Entretanto, minha tentativa de orientar um casal heterossexual amigo falhou: mesmo após seguirem meu conselho, se trocarem e voltarem com roupas menos "normais" do que as que portavam na primeira tentativa, os dois foram rejeitados novamente (eles preferiram não se separar e correr o risco de que um entrasse e o outro não). Em outra situação, um amigo gay cuja mala havia sido extraviada com todos seus *looks*, teve de ir ao clube com as roupas que comprara para assistir a um congresso, motivo da viagem; ele tampouco passou pela seleção.

Alguns fatores parecem contribuir para que eu sempre tenha entrado nos clubes: sou um homem gay (e aparentemente sou lido como gay) de 33 anos. Gênero, sexualidade e idade aqui estão do meu lado, já que homens gays são geralmente bem-vindos nas festas *underground* e pessoas não tão jovens também. Minha apresentação pessoal também conta: da infinidade de estilos possíveis, o que de fato parece ser um empecilho é o comportado demais ou *overdressed*:

---

[157] Ver "Nightclubbing: Berlin's Ostgut". Disponível em: http://daily.redbullmusicacademy.com/2013/09/nightclubbing-ostgut. Acesso em: 19 jan. 2017. Tradução minha.

parecer saído de um escritório ou de um jantar chique não ajuda. No entanto, dificilmente aderi ao preto total predominante na cena e tido por muitos como uniforme imprescindível ao sucesso no enfrentamento da *door policy*: especialmente no verão, muitas vezes destoei da maioria portando regatas ou camisas estampadas.

O ritual se inicia com uma mudança de atitude que se potencializa quanto mais perto se está da porta e dos intimidadores *bouncers*: as conversas que antes podiam ser animadas e barulhentas dão lugar a busca de uma atmosfera *cool*. Não se pode parecer nem muito nervoso nem entusiasmado demais. Se sob efeito de psicoativos, é necessário tentar neutralizar sinais muito visíveis. Estar muito nervoso pode passar a impressão de estar "escondendo algo" ou de uma mal-vista inexperiência na cena *clubber*. Da mesma maneira, conversar em línguas que não o alemão é apontado por muitos como algo a ser evitado, já que aumenta as chances de quem fala ser lido como turista e, portanto, público a ser limitado pelos responsáveis pela seleção.

Ao chegar sua vez, o *bouncer* quase sempre pergunta quantas pessoas são: em uma ocasião, cheguei sozinho, não havia ninguém atrás de mim e mesmo assim fui perguntado em quantos estava. Diz-se que isto é uma tática através da qual *bouncers* e *doors* ganham tempo para "ler" as pessoas que solicitam a entrada, já que o tempo é curto, especialmente se há uma longa fila.

Passada a experiência liminar que é ter a entrada autorizada, procedemos à revista que, segundo interlocutores, se tornou mais minuciosa a partir de 2016. O esforço do Berghain em conter a entrada de GHB no clube teria feito com que a revista incluísse, de maneira um tanto abusiva, pedidos de retirada de sapatos, entre outros exageros. No entanto, tal procedimento estaria sendo feito apenas em casos nos quais os *bouncers* desconfiassem da pessoa em questão. Conhecendo quem tem um histórico de abuso da droga dentro do clube, eles recrudescem o processo para estes. Em minhas idas ao clube, não presenciei este tipo da revista, mas amigos e interlocutores já viram e até passaram por isso.

Esta movimentação de expurgo dos "visados" pelo (ab)uso de GHB vem gerando certa movimentação na cena: em março de 2017, o produtor brasileiro Geovane lançou uma nova festa que acontecia aos domingos para competir diretamente com o horário de pico do Berghain. A festa se chamava *HouseVerbot*, uma brincadeira com a expressão *Hausverbot* (em alemão, literalmente "proibido na casa"), termo que se usa para qualificar alguém que é banido de um estabelecimento – no caso dos clubes da cena, quase sempre tem a ver com o GHB. Como a

festa tocava exclusivamente *techno*, o neologismo anuncia que a *house music* está proibida na festa, e ainda faz menção a um público em potencial: os banidos do Berghain.[158]

No momento da revista, os funcionários também perguntam se portamos telefones celulares; se sim, são aplicados adesivos sobre as câmeras. Há na parede da entrada um grande cartaz com o aviso da proibição de fotos e vídeos no interior do clube, escrito em alemão, inglês, francês e russo. Esta regra é justificada pela necessidade de se preservar o ambiente liberal da festa, em que muitos participantes se entregam a prazeres pouco convencionais. Eis um exemplo bem literal do esforço de manutenção do *underground* como um espaço para realização de práticas culturais, afetivas e sexuais não ortodoxas protegido dos olhos do mundo *mainstream*. Por outro lado, esta política afirma a proposta do clube de que os frequentadores se entreguem à diversão e *vivam o momento*. Paradoxalmente, esta proibição aguça ainda mais a curiosidade de turistas, que enfrentam horas de fila, ávidos por testemunhar o que se passa lá dentro.

Após a revista, pagamos a entrada no caixa, o que deve ser feito em dinheiro, como na maioria dos estabelecimentos da cidade – os berlinenses levam ao extremo a aversão a bancos que é atribuída aos alemães em geral. Apesar da fama de melhor do mundo e de *templo* do *techno*, o Berghain não é exatamente caro. Em agosto de 2016, pagava-se 16 euros por aproximadamente 36 horas de festa – com a vantagem ainda de poder sair e voltar a qualquer momento. Este trânsito é garantido por um carimbo estampado diretamente na pele, com o qual é possível retornar, a qualquer momento, até o fechamento da casa, geralmente entre as 10h e as 12h de segunda-feira. Levando-se em conta que em Berlim, a entrada de festas que duram uma noite gira em torno de 10 euros, o Berghain tem uma boa relação preço-duração.

Imediatamente após a entrada, chega-se ao saguão onde fica o *Garderobe*, como é chamado lá o guarda-volumes. É uma sala muito grande, na qual as *clubbers* que chegam guardam seus pertences. Atrás de um longo balcão, chama a atenção a quantidade de corredores com enormes cabideiros, que abrigam milhares de peças – o clube tem capacidade para 1500 pessoas. Ao entregar seus pertences, ao preço de 1,50 euro por peça, recebe-se um cordão com uma placa de metal onde está gravado um número, muito parecida às placas de identificação militar.

Diferente de um guarda-volumes em um clube convencional, aqui não se trata apenas de guardar casacos, cachecóis e bolsas. Muitos frequentadores do Berghain de fato *se montam* para a festa. Assim, pessoas que entram de jaqueta e calças compridas podem, em pouco tempo

[158] Outro efeito da "caça" ao GHB foi a mudança nas regras do *Hausverbot*. Antes de 2016, quem fosse pego com a droga ou passando mal sob seus efeitos, sofria um banimento de três meses (caso a pessoa fosse descoberta no clube durante este período, o banimento passava a ser por tempo indeterminado). Na nova regra, o primeiro banimento já é por tempo indeterminado. No entanto, alguns interlocutores contam que, após alguns meses, pode acontecer de o banimento perder efeito, ainda que não haja nenhum posicionamento oficial do clube sobre isso.

e abrigados do frio que predomina na maior parte do ano na cidade, revelar *looks* de inspiração S/M e *leather*, ou apenas roupas íntimas, entre outras fantasias e produções variadas.[159] Como em outras festas *underground* em Berlim e em São Paulo, nudez e seminudez também não são raras. No caso do Berghain, chama a atenção um número relativamente alto de mulheres de seios desnudos ou com um clássico *look* por lá, que consiste em cobrir apenas os mamilos com um "X" feito de fita isolante preta. Esta tendência também cresceu em São Paulo em 2016 e 2017.

Esta ampla antessala apresenta ainda máquinas para compra de maços de cigarro e diversos sofás e pufes onde os frequentadores, além de se trocarem, também descansam em meio à maratona de dança ou recarregam seus celulares, já que se encontram ali as únicas tomadas disponíveis para o público.

À direita, um curto corredor leva a dois grandes banheiros. Apesar de apenas um deles contar com mictório, não há de fato uma separação por gênero nos mesmos: todos usam ambos os banheiros. Quando o clube está cheio, pode-se esperar por muitos minutos para adentrar uma cabine, que não raro recebem grupos de até dez pessoas, na maior parte das vezes para consumo de drogas. Como dito acima, o uso de drogas é um ritual eminentemente coletivo e parte fundamental da sociabilidade *clubber*; no Berghain, não é diferente.

Nos banheiros, é frequente pessoas furarem a fila, o que nem sempre gera discussão. O que parece imperar é certo sentido de limites. Não é bem-visto, por exemplo, passar à frente de uma moça que está esperando sozinha por uma cabine, já que para elas, não há a opção do mictório, bem como é frequente que um grupo deixe passar na sua frente uma moça que precise apenas urinar.

O banheiro é também o espaço onde são enchidas de água as garrafas: em Berlim, a água da torneira é quase sempre potável e nos clubes da cidade não se faz cerimônia para recarregar garrafas nas pias dos banheiros. Nelas, algumas *clubbers* também se lavam abundantemente, se aliviando do calor extremo dos clubes fechados e mal ventilados. Outros, mais preparados, após horas de festa, chegam a escovar os dentes - prática que eu e Marcio passamos a adotar e que tem um impressionante efeito renovador.

---

[159] *Leather* é o nome dado à cena de pessoas que apresentam estilo baseado em roupas de couro, pele ou borracha, e apreciam práticas eróticas pouco convencionais, elaboradas em torno de fetiches, em contraponto ao sexo que consideram "básico", chamado por eles de *baunilha*. Estes fetiches geralmente estão relacionados ao BDSM (*bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo), conjunto de práticas sexuais que tematiza trocas de poder. Ver mais em Anne McClintock (1993), Jorge Leite Junior (2011), Camilo Braz (2012) e Maria Filomena Gregori (2016).

Entre os dois banheiros do térreo, está a porta que leva ao jardim. Apesar do nome jardim, há poucas árvores e o espaço é apenas parcialmente coberto por grama. Predominam o concreto e o metal; redes camufladas completam o aspecto de acampamento militar do espaço, bem ao gosto austero que caracteriza o clube como um todo. Cadeiras e bancos altos de concreto estão espalhados pela área, que conta com um bar e um conjunto de contêineres onde se encontra a cabine do DJ. O jardim é aberto apenas nos meses de maior calor do ano, como é o caso de junho. Nas tardes em que o jardim vira mais uma pista de dança, mangueiras suspensas sobre a área aberta em frente ao DJ "chovem" de tempos em tempos, refrescando quem dança ali. Em 2016, notamos a novidade ainda de um chuveiro localizado em um mezanino onde se pode descansar e observar de cima o movimento do jardim.

Voltando ao interior do clube, em frente ao *Garderobe*, há uma grande sala com um bar e mais uma dezena de sofás, bancos e assentos diversos que se espalham em diferentes níveis nas estruturas originais da usina. Em meio a estes níveis, pequenas salas eram utilizadas como *dark rooms*.[160] Altos pilares incrementam a sensação de se estar em um subterrâneo, e uma escultura em estilo grego completa o absurdo do ambiente. A peça retrata um homem musculoso, lembrando a decoração masculinista-*kitsch* de uma sauna, mas com uma referência à música, já que de sua boca sai um alto-falante. A escultura parece sintetizar a conexão sexo-música que informa a dinâmica do clube e que está no centro de sua história.

No lado direito desta espécie de antessala, encontra-se a larga escada de metal que dá acesso à pista principal, onde se toca exclusivamente *techno*. Subir estes degraus pela primeira vez é uma sensação intensa, que se renova a cada volta ao clube. A massa sonora poderosa não é apenas ouvida, mas sentida por todo o corpo. A vibração dos graves e as batidas pesadas fazem tremular o peito e o estômago. Chegamos à pista principal, que ocupa a antiga sala de turbinas e abriga facilmente 500 pessoas. Esta pista dá nome ao clube, composto por dois ambientes integrados, e é dominada por uma vertente agressiva, acelerada e *dark* de techno, cujas batidas por minuto dificilmente vão abaixo de 130.

No segundo andar, está o Panorama Bar, pista em que se dança gêneros um pouco mais suaves de música eletrônica, especialmente *disco* e *house*, que podem chegar a menos de 120 batidas por minuto e apresentam mais melodia e por vezes, até vocais, raros no *techno* mais *seco* que caracteriza a pista de baixo. Nas duas pistas, o *line-up* é composto por mais ou menos

[160] No segundo semestre de 2016, estas estruturas foram demolidas, dando lugar a uma nova pista de dança. Esta atitude foi criticada por interlocutores que frequentam o clube, que a consideraram parte de certa guinada conservadora da direção do clube. Isto estaria relacionado à "caça" ao GHB, já que os *dark rooms* são uma alternativa aos muitas vezes lotados banheiros para o consumo de drogas ou para esconder dos *bouncers* alguém que está passando mal – se descoberta, esta pessoa, após atendida, é expulsa do clube.

uma dezena de DJs residentes, que se revezam nos fins de semana, além de contar com DJs convidados entre os maiores nomes da música eletrônica *underground*. Os *sets* são longos, variando entre três e nove horas para cada artista.

Existe no imaginário da cena uma espécie de dicotomia, em que o Berghain seria a um só tempo parte e todo, e o Panorama um outro constitutivo. A pista *techno* é o Berghain "de verdade", considerado por muitos como núcleo do espírito *underground*, ao passo que o Panorama é uma versão *soft*, mais palatável para quem não seria uma *clubber* legítima. O aspecto "infernal" da pista principal é completado por uma iluminação escassa e uma fumaça espessa onipresente. A ideia de *se perder na música* se concretiza quando mal se enxerga um palmo adiante.

É interessante notar que de maneira contraintuitiva, a esta polaridade se alia outra em termos de sexualidade. Em outros contextos, o *techno* é considerado um subgênero da música eletrônica mais *hetero*, por sua agressividade, linearidade e "dureza", enquanto a *house* e a *disco* seriam gêneros mais *gays* e mesmo femininos. Em relação ao Berghain, no entanto, a pista *techno* é lida como a pista mais *gay*, preferida por homens seminus e com trajes fetichistas. É também lá que se encontra o *dark room* principal. No Panorama Bar, por sua vez, é notável a predominância de homens e mulheres heterossexuais, geralmente de estilo e postura mais comedida. Esta combinação pouco usual entre gênero musical e sexualidade está ligada a certa radicalidade característica do universo *gay* de Berlim, em que a sexualidade extrema e a hipervirilidade ocupam um papel de destaque. Baseado em meses de observação e na opinião de interlocutores, pode-se dizer de uma maneira geral que a composição do público em termos de sexualidade se divida igualmente entre gays e heterossexuais.

A diferença entre as pistas gera ainda certa "geografia do estilo" no clube. No templo do *techno*, situado na pista de baixo, predominam o exército de pessoas vestidas de preto e uma atitude concentrada na dança e na música, com boa parte dos presentes dançando voltados para a cabine do DJ. Já na segunda pista, a atitude é mais relaxada, não há clara separação entre o bar e a pista e o ambiente é menos obscuro.

No andar do Berghain, encontramos dois bares: um bar menor, ao lado de dois banheiros, mais ou menos parecidos com os banheiros do térreo, e o bar principal, com um longo balcão que ocupa quase todo o lado direito da pista, terminando numa pequena escada que dá acesso a um terceiro bar, conhecido como *ice cream bar* [bar de sorvete], onde são servidos além de deliciosos sorvetes, vitaminas, sucos e sanduíches por preços razoáveis. A venda de alimentos por preços convidativos parece ser parte de uma política de redução de danos: mais do que na margem de lucro, o clube parece estar interessado em atenuar os efeitos negativos de horas de

consumo de drogas e atividade física sobre o organismo das *clubbers* mais entusiasmadas e, assim, mantê-las lá por mais tempo. Além dos lanches deste bar, no *Garderobe* também são vendidos a preços justos balas, chocolates, barras de cereais e salgadinhos. Lá ainda é possível requisitar gratuitamente protetores auriculares e pastilhas efervescentes de magnésio, que aliviam possíveis desconfortos estomacais.

O lado direito da pista costuma concentrar igualmente homens e mulheres e um público mais jovem, por volta dos vinte e poucos anos. Estes podem apresentar produções elaboradas, que oscilam entre peças de corte assimétrico em preto total, *looks* andróginos e calçados com plataformas altíssimas. O lado esquerdo da pista (não coincidentemente, o lado do principal *dark room* do clube) é tomado por homens gays um pouco mais velhos, muitos deles musculosos e sem camisa, lembrando inúmeras festas *gays* mundo afora, mas com a especificidade de um aporte fetichista na indumentária típico de Berlim. O gosto pelo fetiche também se expressa em peças de inspiração *sportwear*, como bermudas e shorts com as clássicas três listras, consagradas pela marca alemã Adidas. Feita pelo interlocutor Sampo Hänninen, a charge "Berghain – *empiric study* (estudo empírico)", que circula na internet, retrata de forma irônica a distribuição usual dos diferentes tipos pela pista principal do clube (ver Figura 6).

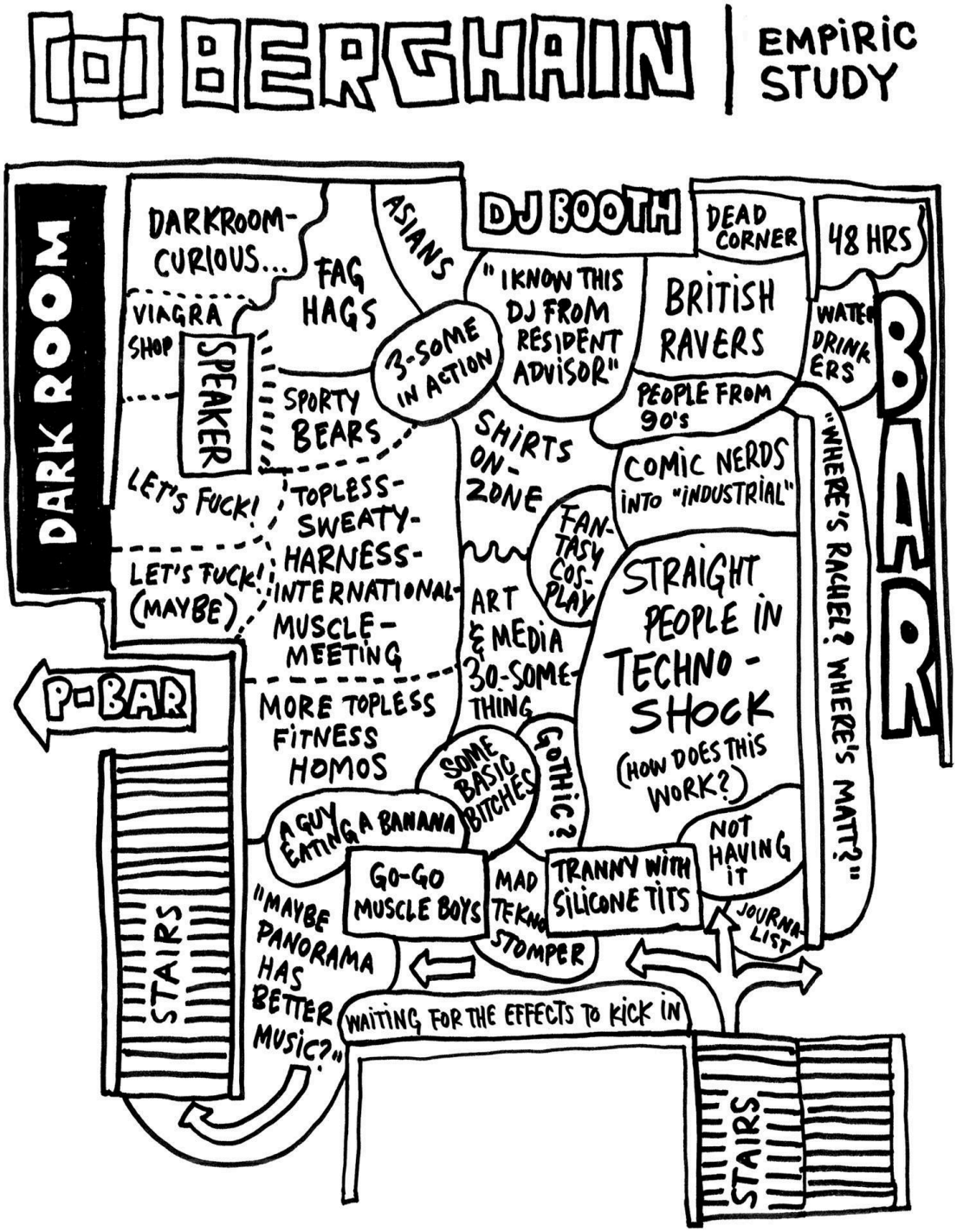

Figura 6: “Berghain – empiric study”

Na figura, no canto inferior direito, vemos a escada que vem do térreo; do lado esquerdo, a escada que sobe para o Panorama Bar e, na parte superior, mais à direita, a cabine do DJ. O retângulo do lado esquerdo superior representa uma das enormes caixas de som, e os retângulos centralizados, mais abaixo na figura, onde se leem respectivamente “*go-go muscle boys*” e

"*tranny with silicone tits*" representam pequenos tablados onde as *clubbers* sobem para dançar.[161] O desenho da pista traça áreas de diferentes tamanhos onde se concentrariam certos tipos de pessoas. Algumas das definições são de difícil tradução, por sua linguagem coloquial. Por isso, ofereço a quem lê o original e uma tradução livre feita por mim, que penso se aproximar da categoria em questão:

> *3-some in action*: *ménage à trois* em ação
> *48 hrs*: 48 horas
> *Art & media 30-something*: pessoas de 30 e poucos anos da arte e da mídia
> *Asians*: asiáticos
> *British ravers*: *ravers* britânicos
> *Comic nerds into "industrial"*: *nerds* de quadrinhos que curtem "industrial"
> *Darkroom-curious...*: curiosos pelo *dark room*
> *Dead corner*: canto morto
> *Fag hags*: *Marias Purpurinas*[162]
> *Fantasy cosplay*: *cosplay* de fantasia
> *"I know this DJ from Resident Advisor"*: "Conheço este DJ pelo Resident Advisor"[163]
> *Gothic?*: gótico/a?
> *A guy eating a banana*: um cara comendo uma banana
> *Journalist*: jornalista
> *Let's fuck!*: Vamos fuder!
> *Let's fuck! (Maybe)*: Vamos fuder! (Talvez)
> *Mad tekno stomper*: "martelador" louco do *tekno*[164]
> *"Maybe Panorama has better music?"*: "Talvez a música esteja melhor no Panorama?"
> *More topless fitness homos*: mais homens gays em forma sem camisa
> *Not having it*: *não tá curtindo*
> *People from 90's*: pessoas dos anos 90
> *Shirts-on zone*: zona com-camisa
> *Some basic bitches*: umas *bichas* básicas
> *Sporty bears*: *ursos* esportivos
> *Straight people in techno-schock (how does this work?)*: heteros em *techno*-choque (como isso funciona?)
> *Topless-sweaty-harness-international-muscle-meeting*: encontro-internacional-de-musculosos-suados-sem-camisa-de-*harness*[165]
> *Viagra shop*: loja de Viagra
> *Waiting for the effects to kick in*: esperando a droga *bater.*
> *Water drinkers*: bebedores de água

---

[161] Em tradução livre, "garotos musculosos *go go-dancers*" e "*traveco* com peitos de silicone". Note-se o caráter transfóbico do texto, já que o termo *tranny* é apontado como uma categoria pejorativa e combatido pela militância trans internacional.
[162] Como são chamadas as mulheres que apreciam a companhia de homens gays.
[163] O Resident Advisor (https://www.residentadvisor.net/) é um dos mais importantes sites de música eletrônica *underground*.
[164] *Tekno*, nesta grafia, era um termo utilizado na Alemanha antes mesmo do *techno* de Detroit. Designava um subgênero pesado de música eletrônica, derivado de ritmos industriais. É referido aqui provavelmente para marcar o estilo radical e acelerado dos *ravers* alemães desta geração.
[165] *Harness* é uma peça do universo de fetiche *leather*, composta de tiras de couro afiveladas no peito e nas costas. Em tradução literal, *harness* significa arnês, ou arreio.

"Where's Rachel? Where's Matt": "Cadê a Rachel? Cadê o Matt?"

Entre o bar menor e o *dark room*, está mais uma escada de metal, que leva ao Panorama Bar. Metade do andar é tomada pela pista e pelo bar, que são completamente integrados, diferente do Berghain, em que bar e pista estão separados por uma parede com janelas de vidro. A outra metade do espaço é composta por pequenas saletas onde pessoas relaxam, namoram ou fazem sexo, mais um par de banheiros, um pequeno bar e um mezanino que faz as vezes de *lounge.* Como no saguão do térreo, aqui também há máquinas de cigarro. Na pista do Panorama, situada na antiga sala de controle da usina, a iluminação é mais clara e há menos fumaça. Homens, mulheres e casais de um pouco mais idade e porte mais elegante sentados nos bancos do bar conferem ao ambiente uma atmosfera mais *cool* e relaxada. A casualidade se reflete também no estilo pessoal dos frequentadores, mais convencional; veem-se mais a dupla calça e camisa ou camiseta para os homens, e vestido para as mulheres. Já o espaço perto da porta por onde se chega do Berghain também reúne alguns homens gays sem camisa. Há um "estudo empírico" desta pista também (ver figura 7).

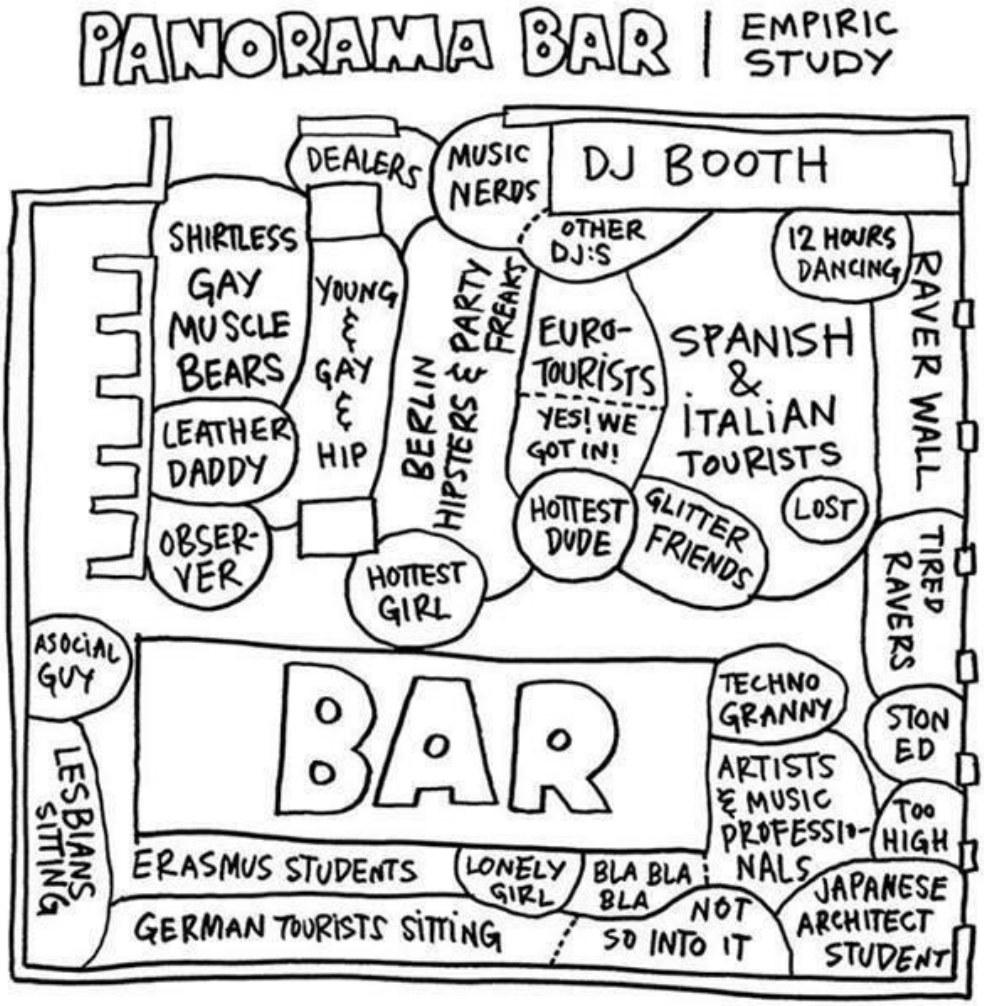

Figura 7: "Panorama Bar – empiric study"[166]

Na figura, podemos ver uma planta do espaço com um pequeno retângulo no canto superior direito, representando a cabine do DJ, e outro maior, abaixo, mais à esquerda, representando o bar. Seguem as legendas:

12 hours dancing: 12 horas dançando
Artists & music professionals: artistas e profissionais da música
Asocial guy: rapaz antissocial
Berlin hipsters & party freaks: *hipsters* de Berlim e *freaks* de festa
Dealers: traficantes
Erasmus students: estudantes do Erasmus[167]
Euro-tourists: turistas europeus
German tourists sitting: turistas alemães sentados
Glitter friends: amigos do *glitter*
Hottest dude: cara mais gostoso
Hottest girl: garota mais gostosa

[166] As duas charges me foram cedidas pelo autor.
[167] Erasmus é um programa de intercâmbio internacional para estudantes de graduação.

Japanese architect student: estudante japonês/japonesa de arquitetura
Leather daddy: paizão de couro[168]
Lesbians sitting: lésbicas sentadas
Lonely girl: garota solitária
Lost: perdido
Music nerds: *nerds* da música
Not so into it: não tão a fim
Observer: observador
Other DJs: outros DJs
Raver wall: parede *raver*
Shirtless gay muscle bear: *ursos* musculosos sem camisa[169]
Spanish & italian tourists: turistas espanhóis e italianos
Stoned: *chapado*
Techno granny: vovó do *techno*
Tired ravers: *ravers* cansados
Too high: muito *louco*
Yes! We got in: Oba! Nós entramos
Young & gay & hip: jovem & gay & *hip*

Os "estudos" são surpreendentemente acurados. Conversando com interlocutores, percebi que estas impressões são amplamente compartilhadas pela cena. A enorme diversidade presente nos ambientes encontra uma dinâmica de distribuição que forma padrões, que puderam ser percebidos ao longo de dezenas de idas ao clube.

Um interlocutor alemão me chamara a atenção, ainda em 2015, para outro elemento que está presente em todos os andares do clube: exceto pelos banheiros do térreo, que não por acaso foram construídos posteriormente, não há becos sem saída no clube. O saguão conta com uma escada externa que leva direto ao Panorama Bar, ao lado da entrada do clube, com a porta para o jardim e a porta para a antessala que leva ao primeiro andar. As estruturas da antessala são circundadas por corredores: é possível rodeá-las. No piso do Berghain, em uma das pontas do bar principal, há uma passagem para a pista. Na outra ponta, há um corredor que leva ao outro lado da pista, onde estão o bar menor e os banheiros. De lá sai ainda outra escada que sobe para o Panorama Bar. As cabines dos banheiros também são circundáveis. Através de um corredor, é possível contornar o bar e a pista do Panorama. A arquitetura teria sido pensada para facilitar a circulação, atenuando a sensação possivelmente esgotadora de estar tantas horas em um lugar fechado.

Outro detalhe fundamental que compõe a *proposta* do Berghain é a total ausência de espelhos no clube: a ideia é *se jogar* por horas a fio sem se assustar com o próprio aspecto. Este

[168] Homem gay másculo de meia-idade, geralmente valorizado no mercado erótico.
[169] *Muscle bears* é como são chamados, em contextos gays masculinos, homens musculosos e peludos, geralmente acima dos 30 anos.

dado é a materialização de certo espírito da cena *underground* que já foi apontado aqui: ao contrário de outros espaços de sociabilidade, em que se manter alinhado é desejável, em clubes como este, estar em certa medida "descomposto" não só é aceitável, como incentivado. Do mesmo interlocutor alemão que me atentou para a ausência de *dead ends* no clube, ouvi uma opinião que parece sintetizar a ambiguidade deste lugar fantástico: o Berghain tem a capacidade de, ao mesmo tempo, ser um lugar hostil e fazer você se sentir em casa. A antipatia dos *bouncers* e da maioria do *staff* é compensada pela sensação de liberdade que se experimenta lá.

Eu e Marcio passamos boa parte da tarde de domingo no jardim, aproveitando o clima agradável e o sol brilhante. Acomodados em algum dos assentos à luz do dia, assistíamos ao desfile da diversificada "fauna" *clubber* que passava por lá. Por volta das 21h e ainda com luz (era horário de verão), o último *set* do jardim se encerrou e passamos então ao Panorama Bar. Preferimos o leque mais amplo de subgêneros do som das pistas do jardim e do Panorama ao *hard techno* incessante do Berghain. O começo da noite de domingo é também o momento em que o clube volta a ficar lotado. *Clubbers* que estiveram lá mais cedo e foram descansar em casa ou aproveitar o dia começam a voltar, e várias outras adentram o clube pela primeira vez no fim de semana. Banheiros passam a ser cada vez mais concorridos. A festa alcança seu pico outra vez.

A partir de aproximadamente 4h de segunda-feira, o clube começa a esvaziar um pouco, seja porque alguns de fato têm que trabalhar em poucas horas, seja por exaustão depois de um longo fim de semana. O raiar do dia é especialmente celebrado na pista do Panorama. A persianas que cobrem as amplas janelas da pista ficam fechadas durante o dia de domingo, são abertas durante a noite e novamente fechadas antes do amanhecer. Um ritual tem início nas primeiras horas de segunda-feira, que são também as últimas horas do Panorama Bar naquele fim de semana. De tempos em tempos, as persianas são abertas por alguns segundos, para delírio dos resilientes dançarinos que gritam e saúdam o sol e o dia da semana que se inicia, cientes de que há então poucas horas mais de êxtase naquela pista de dança. Bem como subir as escadas de metal sendo engolfado pela música do Berghain, esta é sempre uma sensação de infalível emoção.

Em algum momento entre as 7h e as 9h, as persianas se abrem definitivamente e o DJ toca suas últimas músicas. A última faixa geralmente tem um quê de apoteótica e pode destoar do que se ouve geralmente em pistas de música eletrônica. Lembro-me bem do *set* que mais me marcou na vida, uma sessão homérica de nada menos do que nove horas sob o comando do DJ irlandês Mano Le Tough, lá mesmo no Panorama Bar, em 2015. Sua última faixa foi a dramática

e lenta “Exit music (for a film)”, da cultuada banda britânica Radiohead.[170] Quando o som finalmente cessa, palmas explodem na pista de dança, como acontece ao fim de todos os *sets* em Berlim.

As *clubbers* remanescentes descem então para o Berghain, que a esse ponto já está em um lento processo de fechamento - *closing*, como é chamado por lá. Ao longo das primeiras horas da manhã de segunda-feira, a luz vai se alterando, aumentando, a pista vai ficando lentamente mais clara. A música abandona a rigidez do *techno* e se entrega a uma série de clássicos *clubber*, com ênfase para os gloriosos tempos da primeira metade da década de 1990, auge da *club culture* berlinense. Como no Panorama Bar, as últimas faixas podem até mesmo extrapolar o universo da música eletrônica de pista. Em 2015, meu primeiro *closing* se encerrou ao som da longa “Purple Rain”, do cantor estadunidense Prince.[171] Na segunda vez, me peguei com lágrimas nos olhos ao som do hino “Heroes”, do icônico e tão berlinense cantor britânico David Bowie.[172] Uma melancólica coincidência fez com que os dois artistas falecessem meses depois, ao longo de 2016.

Quando enfim cessa completamente a música no gigantesco prédio, é hora de começar a deixar o clube. Após últimas idas ao banheiro, o recolher dos pertences no *Garderobe* e a troca de roupas, processo que pode durar uma boa meia hora, há ainda mais um momento de reunião: é regra que depois de finalmente fechado o Berghain, se reúnam na frente do clube dezenas de resistentes *clubbers*. Se o tempo está bom, o aglomerado pode durar mais um bom tempo, cada um acomodado como pode no cimento do chão ou encostado nas paredes externas do edifício. Eis um espontâneo *chill-out*, como é chamado na cena o momento de relaxamento coletivo pós-festa: para muitos, é a chance de baixar os efeitos estimulantes e eufóricos das drogas.[173]

Chega a hora, no entanto, de tomar decisões: alguns ainda não querem parar e se dirigem ao Katerblau, clube próximo dali que funciona durante o dia de segunda-feira e absorve bom número de oriundos do Berghain todas as semanas. Outros se dividirão entre ir para *afters* ou *chill-outs* na casa de um amigo ou conhecido que lá esteja; outros, mais cansados, sentirão que devem ir para casa e descansar de uma vez ou não verão alternativa que valha a pena continuar e irão dormir. Não estar sozinho pode ser reconfortante para adotar a última opção. Nesta hora, é comum a lembrança do título de um famoso documentário sobre a cena de Berlim dos Anos 2000, que inspirou o grafite encontrado em uma das paredes do Berghain: “Don't forget 2 go

[170] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8051Hipbmmw. Acesso em: 05 jan. 2017.
[171] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hzYCP13zyx4. Acesso em: 05 jan. 2017.
[172] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tgcc5V9Hu3g. Acesso em: 05 jan. 2017.
[173] Nem sempre o *chill-out* serve para baixar o ritmo: por vezes, pode incluir bebida e outras drogas. Se envolve música alta e dança, pode se transformar em um *after*.

home" [Não se esqueça de ir para casa] (ver Figura 8).[174] Foi o que fizemos eu e Marcio, sem precisar pensar muito. Chegava assim ao fim um típico fim de semana *clubber* na intensa cena *underground* da capital alemã.

Figura 8: *Don't forget 2 go home*[175]

A cena de festas *queer*

"A melhor noite de música eletrônica *underground* do mundo". Não é difícil se deparar com esta descrição pouco modesta da noite de Berlim. Seja conversando com pessoas que frequentam ou passaram pelos clubes da cidade - ainda que apenas por um fim de semana - seja nas publicações especializadas em música eletrônica e *club cultures*. Afinal, o que há de tão especial na cena desta cidade? De fato, não é difícil perceber o conjunto de fatores que faz

[174] O documentário está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ogspER2e7h0. Acesso em: 05 nov. 2017.
[175] Fonte: https://www.flickr.com/photos/bardamuzoo/5642655407. Acesso em: 16 nov. 2017.

Berlim se destacar no cenário internacional, tendo se tornado, ao longo dos últimos anos, destino privilegiado de quem viaja procurando as melhores festas, como mostram Rapp (2010) e Garcia (2016).

Os nomes mais reconhecidos no cenário de música eletrônica de pista *underground* e os melhores sistemas de som, aliados a um grau de liberdade dentro de clubes regulares incomparável no cenário contemporâneo, formam um quadro realmente impressionante. O que chamo de liberdade aqui é uma combinação dos diversos elementos apontados na descrição que abre este capítulo: a tolerância à nudez e à seminudez; a tolerância ao sexo explícito; a relativa tolerância ao uso de drogas ilícitas (dentro das cabines dos banheiros, pelo menos);[176] a permissão do fumo em alguns ou em todos os ambientes dos clubes; e uma relação com o espaço físico bastante relaxada. Não há quase nenhuma regra ou controle acerca do uso de equipamentos como sofás, cadeiras, bancos, banheiros. As pessoas colocam os pés em sofás e mesas, sentam e sobem em praticamente qualquer lugar. Esta utilização irrestrita do mobiliário dos estabelecimentos, como vimos, tem a ver com uma estética "detonada" herdada da situação incerta dos edifícios que abrigavam e em alguns casos, ainda abrigam os clubes.[177]

Este experiência de festa permissiva em clubes regularizados é um caso único nos dias de hoje: enquanto a noite de outras grandes cidades, como Nova Iorque, Londres, e mesmo São Paulo, passou por um forte processo de *mainstreamização*, com legislações cada vez mais proibitivas sobre os clubes, os estabelecimentos de Berlim dispõem de uma margem maior de autonomia, e sofrem menos vigilância e coerção estatal, como vimos no Capítulo I. Um dos aspectos centrais da cena de festas e clubes da cidade que contribui para sua fama internacional é a improvável combinação entre uma organização bastante profissional e uma aura *underground.*

Em seu retrato da cena dos anos 2000, Rapp aborda este ponto: "a cena de house e techno de Berlim manteve os elementos positivos de uma cultura independente - autonomia econômica, integridade artística, a recusa de compromisso, enquanto deixou para trás o aspecto negativo da falta de profissionalismo" (RAPP, 2010, p. 12). A musicóloga e pesquisadora de *club cultures* Beate Peter aponta ainda que o desenvolvimento da cena de Berlim pode ser pensado em dois níveis: "o nível corporativo, legal, e a […] esfera de exclusividade e segredo, afastada das manchetes e da cobertura da mídia, a parte alternativa, marginal, progressista da

[176] Em algumas cidades, como Nova Iorque, há legislação prevendo a incriminação de estabelecimentos se há consumo de drogas em suas dependências. Já em Berlim, nenhum clube é responsabilizado por ações de indivíduos (PETER, 2014), o que permite uma relação menos persecutória por parte dos estabelecimentos às *clubbers* usuárias de substâncias ilícitas.

[177] Esta utilização "livre" por vezes se torna predatória, particularmente no caso dos banheiros. Não à toa, os banheiros do Berghain, por exemplo, são todos de metal, material menos frágil que a madeira das portas ou a louça dos sanitários.

cena" (PETER, 2014, p. 180, tradução minha). Para a autora, clubes como Berghain e Tresor não podem ser classificados como *underground* nem são *mainstream.*

A cena que compõe o campo realizado na capital alemã poderia ser definida a partir da classificação predominante entre os interlocutores participantes, como *underground* e *queer* – o segundo termo trata de estabelecer uma distinção por um lado com as festas de música eletrônica *underground* frequentadas majoritariamente por público heterossexual e, por outro lado, das festas frequentadas por público LGBT consideradas *mainstream* por tocarem música comercial e/ou serem frequentadas por um público mais conservador em termos de apresentação pessoal, práticas eróticas e uso de drogas.

A ideia é se diferenciar também da cena de clubes e bares de fetiche do bairro de Schöneberg, clássico reduto *gay* da cidade, dominado por homens gays. Algumas interlocutoras apontam que, na cena *queer*, as mulheres se sentem menos intrusas do que na cena de Schöneberg – em muitos estabelecimentos lá, sequer se permite a entrada delas.

Ainda assim, a classificação da cena que pesquiso está em disputa: alguns participantes contestam o uso do termo *queer*, apontando que diversas normatividades persistiriam na cena, tais como a predominância de corpos que seguem o padrão de beleza dominante, o protagonismo masculino e a invisibilidade das mulheres lésbicas. No entanto, opto por manter o termo porque a maioria dos interlocutores define assim a cena. Em agosto de 2017, o *Whole – United Queer Festival* reafirmou essa autoclassificação – o festival reuniu as festas *G Day*, *Pornceptual*, *Riot* e *Trashera*, que compõem o campo da pesquisa, além das festas *Liber Null* e *Members*, próximas a este conjunto de festas.[178] Por fim, integrou o festival a plataforma internacional *Female:Pressure*, dedicada a promover o trabalho de artistas mulheres, pessoas trans e não-binárias do universo da música eletrônica, criando uma rede de solidariedade e apoio mútuo.

Como vimos no Capítulo I, a formação contemporânea da cena tem sua origem em certas inflexões ocorridas na virada da década de 2000 para a atual. Berghain e Bar25 eram os principais espaços da cena *underground* berlinense na década passada. As *clubbers* que queriam mais após o fechamento do Berghain nos domingos à tarde se dirigiam ao Bar25, que ficava aberto até a segunda-feira. Com o fechamento do último em 2010, o Berghain passou a estender sua programação até por volta do meio-dia de segunda-feira.

Concomitantemente, o afluxo crescente de turistas para o clube nas noites de sábado gerou, além de filas enormes, certa perda da aura *underground* apreciada pelos participantes da cena. Assim, *regulars* e visitantes frequentes que dominavam os códigos da cena passaram a

[178] Disponível em: https://www.facebook.com/events/811716309006021/. Acesso em: 16 set. 2017.

optar pelo Berghain apenas a partir das manhãs de domingo. É neste contexto também que começam a surgir as festas de música eletrônica *underground* frequentadas por um público não-heterossexual realizadas nas noites de sábado, ocupando o espaço antes exclusivo do Berghain na agenda das *clubbers* locais. O interlocutor Mauro se referiu a este processo ao afirmar: "antes de 2009, ninguém fazia festa *underground* no sábado à noite".

Neste capítulo, apresentarei brevemente as festas pesquisadas e, a seguir, abordarei um dos aspectos centrais da cena, que é o da translocalidade e da circulação. Pensando em circulação, podemos observar as conexões mútuas entre as cenas de São Paulo e Berlim em termos de pessoas, música, ideias. É também através da circulação que podemos abordar o tenso equilíbrio entre o destaque internacional da noite berlinense e a manutenção do espírito *underground* da cena. Esta tensão se traduz na ampla adoção da controversa e complexa prática de seleção na porta dos clubes, a *door policy.*

Passemos, então, à breve descrição das festas da cena que compõem meu recorte. Antes, porém, é preciso lembrar que, como aconteceu no campo realizado em São Paulo, elegi a categoria *festa* porque trata-se, em sua maioria, de eventos produzidos por pessoas que não estão necessariamente vinculadas aos clubes – como na cena *independente* de São Paulo. A única exceção é o Berghain, que já foi longamente descrito neste capítulo. O próprio clube organiza a festa semanal que se estende de sábado a segunda-feira e é frequentada por boa parte dos participantes da cena. Apesar da noite se chamar *Klubnacht*, as *clubbers* se referem a ela apenas pelo nome do clube, atestando a vinculação entre o evento e o lugar. A *Klubnacht*, no entanto, não é a única festa promovida pelo clube: na maioria das sextas-feiras, por exemplo, apenas o Panorama Bar abre e a famigerada *door policy* parece ser mais relaxada, facilitando a entrada de turistas e sendo vista por meus interlocutores como uma noite "menor".

Cocktail D'Amore

Uma boa definição da festa foi dada por Mauro: "a *Cocktail* é o cânone das festas pós-Berghain". Criada por uma dupla de homens gays italianos em 2009, é a mais antiga das festas da cena a ocupar os sábados à noite, antes monopolizados pelo clube. Nos dias de verão, toma o jardim do clube Griessmuehle, localizado à beira de um canal, e, até 2016, se estendia da noite de sábado à noite de domingo. A partir de 2016, suas edições de verão passaram a se estender

até as manhãs de segunda-feira. Para muitos, isso foi considerado um desdobramento de um certo desgaste do Berghain, desencadeado com o cerco ao consumo de GHB no clube.[179]

Homopatik*/*Buttons

Em 2010, surge outra festa que vai marcar a cena de festas *queer* da cidade. Também produzida por dois homens gays italianos, a *Homopatik* ocupou mensalmente o clube About Blank por seis anos. Outra semelhança com a *Cocktail* é a longa duração: no verão, a festa era ainda maior, de sexta à noite até as 22h de domingo. A cena de Berlim conta com um calendário conjunto distribuído previamente entre os produtores; enquanto a *Cocktail* ocupa sempre o primeiro final de semana do mês, a *Homopatik* acontecia sempre por volta da metade do mês. Assim, as duas festas nunca disputaram público.

Ao longo de sua existência, a *Homopatik* ganhou muita fama na cidade e passou a atrair também um grande público heterossexual: uma piada corrente na cena chamava a festa de *Heteropatik* por conta desta "invasão". Em 2016, uma briga entre os dois produtores gerou uma cisão: enquanto um deles manteve o nome, o outro ficou com a data e com o espaço, dando início à *Buttons.*

A nova *Homopatik* ocupou diferentes locações por alguns meses, mas foi encerrada em julho de 2016. Estive em uma edição em nova locação; bastante vazia, a festa foi considerada a "morte" da *Homopatik.* Foi realizada em um clube alheio à cena, e localizado não apenas fora do eixo Friedrichshain-Kreuzberg-Neukölln, onde se encontram a maior parte dos espaços, mas fora da região central da cidade, delimitada pela linha de trem que a circunda, o chamado *Ring.* Não me parecia muito distante – chegava-se ao clube em 20 minutos de trem, o que era considerado por muitos participantes da cena como muito tempo. Cheguei a ouvir de um interlocutor que a festa era na Polônia, exagerando a distância do estabelecimento.

Isto é exemplo de um aspecto muito apontado pelos produtores de festa de Berlim: os participantes da cena seriam muito acomodados e acostumados a fazer tudo a pé ou em bicicleta. Mauro, que tentou sem sucesso produzir uma festa em Wedding, bairro localizado na região noroeste do *Ring* – extremo oposto do eixo citado acima, comentou esta limitação: "as *bichas* não vão: não pegam metrô nem táxi". Esta característica é apontada como uma consequência

[179] A competição entre Berghain e *Cocktail* parece ter se refletido também nas escolhas do *line-up* do primeiro. No primeiro final de semana de cada mês, quando acontece a *Cocktail*, é quando o Panorama Bar, pista de *disco* e *house* do clube, conta com mais atrações de renome. Seria um artifício para disputar o público que estaria preferindo a outra festa.

direta da estabilização da cena. Um dos pontos negativos da louvável durabilidade e segurança da cena *underground* é a perda de certo espírito aventureiro que marcava a cena da cidade nos Anos 1990. Tal espírito, como busco mostrar, marca a cena paulistana contemporânea, rendendo comparações entre São Paulo e a Berlim dos 90.

A *Homopatik* realizou sua última edição em junho de 2017. A *Buttons*, por sua vez, conseguiu manter o sucesso da antecessora e vem sendo elogiada por participantes da cena: a festa teria recuperado o espírito *underground* e *gay* dos primeiros anos da *Homopatik*. Uma das iniciativas que parece ter contribuído para isso foi a instalação de um *dark room*, através de uma cortina que separa parte do *lounge* no térreo, criando um ambiente propício para práticas sexuais. Mais do que isso, é notável um esforço pela afirmação de uma *proposta* que ultrapasse o frequente protagonismo dos homens gays, refletida em discursos e estética *queer*, embaralhando signos masculinos e femininos e imagens de corpos fora do padrão. Neste sentido, podemos destacar ainda a apresentação da cantora e DJ Aerea Negrot, no verão de 2017. Durante sua performance, a artista venezuelana falou de sua experiência como mulher trans latino-americana na Alemanha, e proferia palavras de ordem como: "integração é uma via de mão dupla!", aludindo aos debates acerca da imigração: é corrente no discurso oficial alemão a ideia de que os imigrantes devem se integrar. No entanto, a mesma cobrança não é feita aos alemães no sentido de respeitarem as diferenças culturais.

Pornceptual

Em 2013, estreava a *Pornceptual*, uma das festas de sexo e fetiche mais populares de Berlim. Produzida pelos brasileiros Raquel Fedato e Chris Phillips, a festa busca ressignificar a pornografia, subvertendo seus elementos convencionais e recolocando-a em linguagem artística. Em entrevista, Raquel definiu a *proposta* da *Pornceptual* nos seguintes termos:

> [trata-se de um] conceito de crítica à indústria pornô, que é hipermasculinizada [...] não é humana, não é realista, é plástica, é uma coisa que não me dá tesão. Então sempre foi uma coisa de explorar gênero, explorar o que é arte, e como a arte entra no sexo e na nudez.

A festa é um desdobramento do projeto de uma galeria online de arte erótica, tendo se tornado "uma plataforma para as pessoas expressarem a sexualidade de uma forma criativa",

como afirma o texto da página do projeto.[180] Além da edição bimestral em Berlim, a festa realiza edições fora da Alemanha, como em Amsterdam (Holanda), Estocolmo (Suécia), Istambul (Turquia), Londres (Inglaterra), Praga (República Tcheca), além de edições anuais em São Paulo, entre 2015 e 2017.

A edição paulistana de 2015 foi em parceria com a *Capslock*: ocuparam o clube 355 e o *inferninho* L'Amour, localizados um frente ao outro, na rua Bento Freitas, região que passou a abrigar várias festas *independentes* de São Paulo nos últimos anos, como veremos a seguir. A festa dupla foi um sucesso: pagava-se um ingresso e ganhava-se uma pulseira que permitia a circulação entre os dois espaços, o que terminou fazendo com que uma multidão ocupasse a rua inteira. Em 2016, foi realizada uma edição independente no Executivo Club, *inferninho* da Praça da República, com DJs da cena como o Casal Belalugosi. Já em 2017, a *Pornceptual* se uniu à *Vampire Haus* em um prédio desocupado do Centro Antigo de São Paulo que abriga algumas festas da cena atual.

Em Berlim, a festa ocupou por dois anos o clube Prince Charles, visto na cena como um espaço *mainstream*, frequentado por um público heterossexual e desconectado da lógica *clubber*. Esta percepção é reforçada pela própria Raquel, que atribui a esta característica do clube à necessidade da *door policy* na *Pornceptual*:

> teve um público que foi lá pra ficar assistindo. Aí pensei: 'se vamos fazer no Prince Charles, vai ter que rolar seleção'. Foi uma escolha inesperada na cena *queer*. Gosto de brincar com isso, uma festa underground num lugar super *posh* [chique].

Como veremos a seguir na seção sobre a *door policy*, a ideia de que algumas pessoas vão a festas para "assisti-las" e não se engajam na *proposta* está no centro da controvérsia da manutenção dos limites entre o *underground* e o *mainstream.* Nas festas *underground*, o público seria participante da produção da *vibe*, enquanto nas *mainstream* ele ocuparia uma posição de consumidor, que paga para ser "entretido" pela festa.[181]

No entanto, a opção da *door policy* não parece ser suficiente para garantir que o status *underground* da *Pornceptual* seja indiscutível. Para alguns interlocutores, o aspecto comercial da festa, seu público na casa dos milhares, bem como a localização atual do evento (desde 2016,

---

[180] Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Pornceptual/about/?ref=page_internal. Acesso em: 14 nov. 2017, tradução minha.

[181] *Vibe* é uma categoria êmica bastante difundida em contextos de festas de música eletrônica no Brasil e no mundo. Segundo Abreu, *vibe*, que vem de "vibração", denota "uma 'forte conexão' entre os participantes da festa, ou ainda, a 'energia que é compartilhada'. […] é reconhecidamente uma criação coletiva de seus participantes" (ABREU, 2011, p. 97).

a festa ocupa uma fábrica desativada no bairro central Mitte, considerado turístico e gentrificado demais para os gostos da cena), a colocariam mais próxima ao espectro *mainstream* da noite berlinense. Raquel não ignora a especificidade da festa em relação a outras da cena, mas a coloca sob um viés positivo: "a diferença da Porn é que tem um público mais misturado, tem casal, tem mais *hetero*, tem *mina* caçando na balada, tem *bicha montada*, tem gay que você nem sabe que é gay, tem velho, tem novo".

Beitola/Boyola/Riot

Também em 2013, outra festa brasileira surgia na cena. A *Beitola*, produzida por Mauro Feola e Wellington Almeida, ocupou diversos espaços na cidade até se estabelecer no Ipse, onde alcançou seus maiores públicos, beneficiada em parte pela localização do clube, em uma *mancha* de clubes de estilos variados no coração de Kreuzberg. O nome *Beitola* é uma brincadeira com o termo *baitola*, originalmente uma forma pejorativa de se referir a homens homossexuais popular no nordeste brasileiro, e o advérbio alemão *bei*, que significa "em" e se pronuncia *bái*. Assim, o nome da festa remete a um termo alemão, ao mesmo tempo em que se pronuncia como o termo em português de que ironicamente se apropria.

Em 2014, nasce a *Boyola*, desta vez um projeto solo de Mauro. É um jogo de palavras semelhante a *Beitola*, desta vez com *boiola*, outro termo pejorativo para homossexual masculino no Brasil e o substantivo em inglês *boy* [garoto]. A festa ocupou mensalmente o lendário clube *queer* SchwuZ, parte do projeto *Elektronischer Donnerstag* [Quinta-feira Eletrônica], em que cada quinta-feira do mês o clube recebia uma das festas *queer* de música eletrônica da cena.

Em 2016, a *Beitola* e a *Boyola* são encerradas, e Mauro dá início à *Riot*, também no Ipse, em parceria com o produtor Geovane de Bortoli. A *Riot* é uma espécie de continuação da *Beitola*, com a diferença de incluir mais DJs de *techno* nos *line-ups* do que a festa anterior, em que se privilegiava a *house*.

Trashera/HouseVerbot

O produtor Geovane é uma figura conhecida da cena de clubes e *after parties* de São Paulo, tendo feito fama na cidade como *promoter* do D-edge, na época em que o clube tinha mais relevância na cena – atualmente, o dono do clube é *persona non grata*, devido à sua aberta perseguição às festas *independentes*, ponto que abordaremos no próximo capítulo.

Em Berlim, ele produz, além da *Riot*, a festa *Trashera*, que acontece esporadicamente desde 2015 e se caracteriza por um grande elenco de artistas visuais e *performers*, assim como vários DJs de *house* e *techno*. Além das festas, a *Trashera* se destaca pela intensa presença online, com um site que apresenta ensaios fotográficos, colunas de opinião e hospedagem de música.[182] Em 2015, Geovane passou uma temporada em São Paulo e ensaiou uma aproximação com a cena da cidade, chegando a planejar uma edição da *Trashera* em parceria com a *ODD*. O projeto, no entanto, foi abortado com a volta do produtor a Berlim. Já a *HouseVerbot*, de que falamos no início do capítulo, não teve muito êxito, e se encerrou após a segunda edição, durando apenas dois meses em 2017.

Party Colare

A *Party Colare* foi uma festa produzida por mais uma dupla de homens gays italianos que ocupou mensalmente o clube Loftus Hall entre 2013 e 2016. Após últimas edições muito esvaziadas, a festa foi encerrada: segundo vários interlocutores, apesar de se destacar por uma irreverência incomum na cena, com temas escrachadamente *camp* e performances de *drag queens*, a falta de cuidado com o *line-up*, bem como a escolha do clube, malvisto na cena, foram decisivos para o declínio da festa.

G Day

A *G Day* é uma festa produzida por um italiano e um francês, ambos gays. Em sua versão principal, ela ocupa diversos espaços - durante o verão, privilegia clubes com áreas *open air*, como o Else e o Birgit & Bier, como vimos acima. A *G Day* também integrou a programação da *Elektronischer Donnerstag* até o fim do projeto, em 2016. Em 2017, as edições bimestrais da festa aconteceram nos clubes Burg Schnabel e Suicide Circus. Para o interlocutor Theo*, a *G Day* é especial porque ainda não é tão conhecida na cidade e consegue, portanto, manter a aura *underground* com mais sucesso que festas maiores, como *Buttons* e *Cocktail*.

[182] Site da Trashera: https://www.trashera.de/.

Same Bitches

Por fim, temos a *Same Bitches*, apontada por boa parte de meus interlocutores como a melhor festa da cidade. Como o próprio nome indica (poderia ser traduzido por "Mesmas *Bichas*"), a festa parece uma reunião de amigos e faz alusão ao caráter "familiar" da cena como um todo, em que se pode cruzar com as mesmas dezenas de pessoas em várias festas, por meses a fio.[183] Acontece bimestralmente no OHM, pequeno clube que ocupa o mesmo prédio do lendário clube de *techno* Tresor. É uma das poucas festas que começa pela manhã, sempre aos sábados, se prolongando até a manhã seguinte. Parte de seu público vem diretamente da *Gegen*, festa de fetiche também bimestral que ocupa o KitKat Club, a um quarteirão do OHM.[184] A entrada da *Same Bitches* custa módicos 5 euros, e a festa não conta com os infames *bouncers*. Até 2016, tampouco praticava a *door policy*; no entanto, passou a ter muita procura e a produção decidiu instituir a seleção.

O interlocutor brasileiro Rafael*, um dos vários rapazes heterossexuais que frequenta exclusiva ou majoritariamente as festas *queer* da cidade, explicou sua preferência pela *Same Bitches*:

> Minha festa preferida é a *Same Bitches*, eu gosto muito do clima de lá, a parte de todo mundo ser amigável e tranquilo. As pessoas que trabalham lá também são amigáveis. Aparentemente as pessoas que estão tomando conta entendem que todo mundo vai tomar droga e eles esperam que você seja responsável, que você não colapse. Eles te tratam como um adulto, não como uma criança fazendo merda.

O aspecto levantado por Rafael* pode ser percebido pelo aviso afixado na parede do clube por ocasião da festa, que diz: "por favor, respeite a atmosfera privativa [*private atmosphere*] e não destrua o espírito. Cuide de você e do seu entorno". Esta atitude considerada honesta e madura encontra eco ainda na postura de Diana, a alemã de origem bósnia que produz a festa, cuja simpatia faz com que ela pareça mais uma frequentadora do que a responsável por manter a festa funcionando. O caráter coletivista e a ausência das figuras de coerção, típicas da noite berlinense, faz ainda render, pelos interlocutores que conhecem as duas cenas, muitas comparações entre a *Same Bitches* e as festas de São Paulo.

---

[183] O termo *bitch*, em contexto heterossexual, tem um caráter sexista e misógino ao evocar uma suposta intratabilidade feminina e/ou uma sexualidade moralmente condenável em mulheres. No entanto, o termo é ressignificado em contextos *gays*, em que pode ser utilizado para se referir a si mesmo com a típica ironia *camp*, como no caso da festa.

[184] A *Gegen* é tida por boa parte dos interlocutores como uma festa *mainstream*, apesar de tematizar o sexo e o fetiche. Por este motivo, não a incluí no recorte da pesquisa.

Translocalidade e circulação

Autores como Rapp (2010) e Peter (2014) apontam como a centralidade conquistada por Berlim no universo da música eletrônica *underground* a partir da década de 2000 se refletiu na intensa circulação não apenas de *clubbers*, mas de artistas: diversos músicos, produtores e DJs se mudaram para a cidade, atraídos pelo ambiente fértil para a cena e menos pressionado pelas regulações proibitivas de outras grandes cidades, como Nova Iorque e Londres.

Do recorte de festas *queer* construído a partir dos trajetos de meus interlocutores, podemos perceber também o forte caráter internacional da cena. Dos 14 ambientes analisados, apenas o *Berghain* e a *Same Bitches* são produzidos por alemães. É notável o protagonismo italiano, seguido de perto pelo brasileiro. O interlocutor Theo*, nascido em Berlim, comentou este aspecto, ressaltando o papel fundamental que a circulação de pessoas exerce na oxigenação de uma cena:

> Várias das festas que a gente mencionou são organizadas por gente que se mudou para cá há apenas alguns anos. E elas ficaram famosas em pouquíssimo tempo. São pessoas que nem sabem falar alemão, porque elas são do Brasil, São Paulo, Chile, Madri, ou o que seja. Quer dizer, eu tenho 37 anos e eu nunca criei uma festa! O que aprendi, em menor escala, quando vivi em Chicago, é que quando você chega numa cidade nova, e se apaixona pela cidade, você talvez aprende um pouco sobre a cultura e curte a cultura de festa, e aprende sobre a história - obviamente eles sabem sobre o nome que Berlim tem, desde os 90, o *techno*, e como começou, o *underground*, e essa coisa de ficar aberto por dias – eles querem trazer isso de volta. Faz sentido, se você chega numa cidade nova, você é mais curioso, mais aventureiro. Se você vive na cidade, você nem sai do seu bairro. Tipo, "por que eu deveria?" Ou seja, precisa desse frescor. As festas são todas feitas por latinos. [...] Eu acho ótimo, eu amo que as pessoas amem tanto a cidade.

Processo semelhante ao descrito por Theo* pôde ser visto também na cena paulistana. A iniciativa do alemão Thomas Haferlach é apontada como central na formação da cena contemporânea de festas *independentes* da cidade. A circulação Berlim-São Paulo apenas se intensificou desde então: Geovane, Mauro e Raquel, produtores de festas em Berlim, são de São Paulo, bem como boa parte dos participantes brasileiros da cena de festas *queer* da capital alemã. Mauro produziu uma edição da festa *Boyola* em parceria com a festa *Quitanda* em São Paulo em janeiro de 2016. Em novembro do mesmo ano, Mauro produziu também na cidade a festa *Vapor de Virilha*, além de ter tocado em várias festas que compõem o campo paulistano, como *Capslock*, *Dando*, *Dûsk*, *PopPorn* e *Tenda.* Como vimos acima, a *Pornceptual* tem realizado edições anuais em São Paulo.

A *Cocktail D'Amore* também fez uma edição paulistana em conjunto com a *ODD* em março de 2016. Por fim, um sem-número de DJs baseados em Berlim tem vindo quase que mensalmente compor os *line-ups* das maiores festas de São Paulo, tais como *Blum*, *Capslock*, *Mamba Negra* e *ODD*. Da mesma forma, DJs relevantes da cena nacional tocaram em Berlim, como Paulo Tessuto, que atuou nas festas *Beitola*, *Boyola* e *Pornceptual*, Márcio Vermelho, produtor da festa *ODD* e que participou da *Cocktail D'Amore*, *Pornceptual* e *Riot*, e Amanda Mussi, que esteve na *Buttons*, *Pornceptual* e na *Riot.*

Talvez o maior indicativo do reconhecimento internacional da cena paulistana e da conexão com Berlim tenha sido o fato de três DJs de destaque nas festas de São Paulo terem sido convidados para integrarem o *line-up* do Panorama Bar em julho de 2017. São eles, a residente e produtora da *Mamba Negra* Cashu e os residentes e produtores da *ODD* Davis e Zopelar.

Podemos classificar ambas as cenas como translocais, seguindo Bennett e Peterson (2004) e Garcia (2011). Ou seja, trata-se de "espaços geograficamente específicos de atividade musical articulados através de circuitos translocais (de música, pessoas, informação) com cenas translocais similares em outros locais" (GARCIA, 2011, p.14, tradução minha). Neste movimento de circulação, Berlim-São Paulo é certamente um eixo de trocas que alimenta as duas cenas.

Technoturismo e a manutenção da cena

O turismo tem uma posição ambígua na cena noturna de Berlim. Por um lado, o crescente afluxo de turistas é fundamental para o funcionamento do sem-número de bares, clubes e casas noturnas da cidade.[185] Por outro lado, a entrada de pessoas que não compartilhariam os códigos da cena e seu hedonismo permissivo, especialmente no que diz respeito a expressões erótico-sexuais, usos do corpo e de drogas, é vista como potencialmente danosa à manutenção da cena e, portanto, deve ser regulada.

O termo *technoturismo* ganhou o discurso popular e da mídia local de Berlim a partir do livro "Lost and Sound" (RAPP, 2010), que documentou o início desta forma de turismo da noite na década de 2000. Em etnografia com *clubbers* de fora da cidade que visitam a cena regularmente, Garcia indica que o senso de liberdade e tolerância e a atmosfera boêmia e hedonista de

[185] Segundo Garcia (2016), no ano de 2013 a cidade registrou 27 milhões de pernoites, contra 7,3 milhões em 1993. Entretanto, este número deve ser muito maior, já que esta estatística cobre apenas hotéis registrados, deixando de fora outras formas de hospedagem, como pequenos estabelecimentos de *bed-and-breakfast* [cama e café-da-manhã], bem como aluguel privado de quartos, especialmente através de sites como o AirBnB.com.

Berlim são apontados como os motivos das visitas frequentes. No entanto, mostra o autor, estes visitantes relutam em admitir o qualificativo de "turistas", mobilizando diversas noções de "localidade" ["*localness*"] para afirmar certo pertencimento a cena e, assim, se afastar da imagem dos turistas que são vistos como ameaça à atmosfera da cena.

A aura de segredo e clandestinidade que caracteriza muitas subculturas e cenas *underground* e que resistiria em Berlim, como apontam Peter (2014) e outros autores, depende então de certos mecanismos que garantam o equilíbrio entre o crescimento da cena e a manutenção de suas características. Dentre estes mecanismos, o mais proeminente é a polêmica *door policy*, praticada por quase todas as festas e alvo de muito debate na cena. Acerca da seleção na porta dos eventos estão postos elementos centrais da experiência *clubber* no contexto berlinense. Vejamos agora como este tema apareceu na presente etnografia.

A *door policy*

A *door policy* é uma das características centrais da cena *underground* berlinense. Na Alemanha, a prática de selecionar quem entra e quem não entra em certos estabelecimentos é comum.[186] Em Denk e Von Thülen (2015), figuras relevantes da cena *clubber* de Berlim contam como na década de 1980 a *door policy* já era comum na cidade.

Os critérios de seleção variam de acordo com as festas e também de acordo com as características das diferentes cenas. Um exemplo é a cena berlinense de bares e clubes de sexo para homens gays, em sua maioria localizados no bairro de Schönenberg. Lá, seguem-se critérios bem específicos. A maior parte dos estabelecimentos não aceita a entrada de mulheres e, segundo interlocutores, alguns costumam apresentar práticas abertamente racistas, gordofóbicas ou etaristas, ao recusar homens asiáticos, e aqueles considerados gordos ou muito velhos.

No recorte de festas que pesquisei, não parece haver tipos físicos rejeitados sistematicamente. A tarefa constante de "decifrar o código" dos *bouncers* ou *doors* é virtualmente impossível.[187] Como me disse um interlocutor: "eu consigo entender o que se passa na cabeça da *door*,

[186] Em São Paulo, esta prática não é comum, mas alguns clubes e festas adotam preços altíssimos para determinados públicos, inviabilizando na prática a entrada destas pessoas. É o caso da sauna *Chilli Peppers*, cujo preço da entrada é desproporcionalmente mais alto para mulheres. A festa *Ursound* também adotava tal política de preços, mas, segundo interlocutores, abandonou a prática em meados de 2016. Além de Guimarães (2004), Palomino (1999) também aponta alguns casos de *door policy* em seu apanhado da cena paulistana da década de 1990. No entanto, nenhuma das festas que compõem minha pesquisa em São Paulo apresenta diferenciação de preços ou seleção na porta.

[187] Em boa parte das festas, a função de *bouncer* e *door* é separada. *Bouncer* é um cargo que corresponderia ao nosso segurança; no entanto, goza de maior poder e autonomia. Assim, quando os *bouncers* fazem também a

mas não consigo repassar *pra* frente". Corre em Berlim a lenda não confirmada de que turistas pagariam para iniciados na cena por dicas de como entrar nos clubes, especialmente no Berghain.

O que se pode afirmar é que a ideia principal da *door policy* é proteger a *proposta* das festas, ou seja, manter o ambiente de liberalidade que caracteriza a cena. O critério que predomina então é o da probabilidade ou não de a pessoa (ou grupo de pessoas) que se apresenta na entrada se divertir sem incomodar os outros ou atrapalhar a atmosfera da festa. Assim, o juízo da *door* se orienta pela noção de quem estaria apto a encampar tal proposta. Isto não significa dizer que só entre aqueles que cumprem os requisitos esperados pelos produtores: segundo interlocutores, a ideia é equilibrar o público, garantindo que aqueles que se encaixam no perfil da festa componham uma porcentagem significativa dos presentes.

Esta tentativa de manter a festa fiel à sua *proposta* a partir do controle do público se dá pela limitação da entrada dos que seriam considerados *outsiders* da cena. Como veremos a seguir, uma das justificativas para a necessidade da *door policy* é a de assegurar que os "pertencentes" à cena entrem na festa. Daí também a eventual prática de "pescar" pessoas da cena nas filas e levá-las diretamente ao caixa, como o que aconteceu na *Beitola*.[188]

Ainda que se trate de um processo extremamente subjetivo, podemos listar alguns indicadores de probabilidade de rejeição. Como estas festas se pretendem e são vistas em alguma medida como festas que recebem um público de performances de gênero e preferências eróticoafetivas variadas, ser lido como um homem heterossexual pela pessoa responsável pela seleção pode ser um problema, como no exemplo da *Beitola*, apontado anteriormente. Homens heterossexuais são vistos como potenciais disruptores da atmosfera de respeito à livre expressão corporal das mulheres, bem como à sexualidade de homens homossexuais, além de supostamente apresentarem propensão à agressividade.

Pessoas muito jovens também não costumam ser bem-vindas. Estas não estariam "preparadas" para presenciar e participar do nível de hedonismo e *jogação* destes espaços. Conta ainda o fato de que isto diminui a preocupação com a presença de menores de idade nas festas, o que pode acarretar problemas legais para o clube. Diferente de outros lugares, os clubes da cena de Berlim não costumam pedir documento de identidade na entrada, uma vez que a *door policy* já se encarrega da seleção por idade.

---

seleção na porta, o caráter intimidador e antipático da *door policy* se potencializa. É o caso do Berghain e do também famoso About Blank, entre outros clubes.

[188] Certo domingo, eu estava numa módica fila para entrar no Berghain e pude testemunhar certas pessoas sendo buscadas na fila. Foi a única vez em que vi os carrancudos *bouncers* do clube utilizarem de forma positiva seu poder de operar a distinção. Se dizem não para muita gente, para aqueles felizardos seu gesto foi o de atestar seu pertencimento na cena, conferindo-lhes, portanto, o direito de passar à frente da fila.

O número de pessoas que chegam juntas também é uma questão: como dito acima, não é uma boa ideia ir em grupos grandes. Grupos têm a fama de criar círculos fechados e não interagir com o resto da festa, ferindo certo princípio da experiência *clubber* que combina individualidade e "comunitarismo": a ideia é que se esteja aberto a interagir com pessoas desconhecidas e, ao mesmo tempo, imergir em viagens individuais, experimentar sensações íntimas e se perder na coletividade da pista de dança. Este duplo imaginário de estar consigo mesmo e com todos ao mesmo tempo é perceptível na pista de dança em uma festa *underground*: não se vê, como é comum em clubes em outros contextos, grupos dançando em roda, de costas para o resto da pista de dança. Esta dualidade no uso da pista de dança não raro é mobilizada como mais um demarcador dos limites entre uma festa *underground* e uma festa *mainstream*.

Grupos de homens heterossexuais e pessoas jovens são então duplamente evitados. Duplas de gênero oposto que sejam lidas como casais heterossexuais também são vistas como menos propensas a encamparem a diversão radical proposta. Ainda sob a ideia de preservar a *proposta*, mas também preocupados com possíveis impactos negativos sobre o clube, pessoas claramente embriagadas ou alteradas por efeito de drogas também costumam ser vetadas.

A expectativa de que a vestimenta da pessoa indique que ela esteja preparada para *se jogar* termina por se impor mais às mulheres do que aos homens. Para muitos destes, a opção pelo conforto no vestuário já é corriqueira. Em relação às mulheres, a postura das festas *underground* inverte a cobrança que recai sobre elas na vida cotidiana: moças que parecem se preocupar muito em estar bonitas, com muita maquiagem, vestidos justos e saltos altos são rapidamente classificadas como incapazes de se entregar à loucura do lugar. Por outro lado, interlocutoras frequentemente apontam o quão libertador pode ser para uma mulher sair sem se preocupar tanto com cabelo e maquiagem, por exemplo.

Isto não significa que não haja espaço para *looks* extravagantes. Mas estes devem evocar uma produção estilística espetacular, artística, não-convencional. Assim, pessoas que cruzam as barreiras de gênero na vestimenta, como *drag queens* e pessoas com visual andrógino, são bem-vindas. E para as mulheres trans e travestis, a restrição a uma estética de hiperfeminilidade hegemônica é suspensa, especialmente no que se refere aos saltos altos. O deslocamento provocado pelo uso de símbolos convencionalmente femininos em um corpo que não pertence a uma mulher cisgênero parece garantir suficiente dose de "desvio". No entanto, interlocutores afirmam que a vestimenta não é critério definitivo. Carolina*, brasileira que vive em Berlim e trabalha em algumas festas na cidade, abordou o tópico ao apontar seu desconforto com a *door policy*:

> Só tem a coisa dos *bouncers*, de não deixarem você entrar, que eu acho meio *uó*, não acho legal. Nunca fui barrrada em clube nenhum, então não é por ter passado por isso que eu acho *uó*. Não, eu acho *uó* mesmo, não acho legal você julgar alguém. Não sei qual é o critério deles, na verdade: não é pela roupa, porque tem gente lá com tenisinhos de pano, que custam 3 euros na *Primark*.[189] Da mesma forma que de salto alto não entra, mas tem gente lá dentro de salto alto. É muito pela *vibe* da pessoa mesmo, eles olham... eu lembro que a primeira vez que eu fui ao Berghain, tava com um amigo que é DJ aqui e a namorada dele, que geralmente passam da fila. Só que geralmente eles são dois, nós éramos quatro, eles, eu e um amigo. Ele é alemão, isso ajuda. Ele falou: "olha, estamos com uns amigos, normalmente não pegamos fila, mas eu tô com eles, se você quiser que a gente pegue a fila não tem problema, mas a gente gostaria de passar por aqui. Rola?". Aí o cara olhou *pra* mim, olhou *pro* meu amigo, realmente olhou bastante *pra* gente, o cara olhou dentro do meu olho e ele deixou a gente entrar. E eu tava de short, [tênis] *All Star*, camiseta e uma jaqueta, tipo, nada. Lembro dele olhar muito dentro do meu olho, tipo assim: "vamos ver", e ele olhava mais *pra* cara, pra expressão do que *pra* roupa. Então não é pela roupa, mas eu não acho legal... não sei, é confuso. [...] *Pra* mim, é muito nublado essa coisa de como é que as pessoas escolhem.

Por fim, há ainda certo ritual que se intensifica quanto mais perto se está da porta. As conversas entre as pessoas que estão na fila vão diminuindo perceptivelmente. Todos buscam apresentar a aura *cool* desejada pelas festas, o que demonstraria um sinal de pertencimento à cena. Mas o relativo silêncio também pode servir para ocultar diálogos em idiomas que não o alemão, potenciais indicativos de que se tratam dos "indesejados" turistas. Carolina* também apontou esta característica: "Ainda mais no Berghain, os *bouncers* estão vendo tudo. Como você chega na fila, como você se comporta na fila. Tanto que você chega no Berghain, *tá* todo mundo calado. Mesmo grupo de duas, três pessoas, estão conversando baixo".

Rapp (2010) aborda a questão da *door policy* quando, a partir de uma descrição do Bar 25, discute a ambígua relação entre a *door policy* e a postura libertária da cena *underground*:

> A fim de manter o seu próprio mundo paralelo, o terreno tem uma cerca na frente e uma *door* cujo apelido é, sem uma pitada de ironia, "*Door* Hitler". [...] o excesso e o hedonismo aos quais as pessoas se abandonam aqui no fim de semana não são destinados aos olhos do público. O mundo lá fora não gostaria do que visse. [...] Aqueles por trás do Bar 25 são pessoas "de trailer", mas são também um grupo de investidores, e em alguma medida eles também são criadores de cultura - até mesmo subcultura, que, tendo em vista sua insistência radical na autodeterminação, poderia certamente ser classificada como de esquerda. O único problema é que nem todos estão autorizados a participar. É uma situação complexa (RAPP, 2010, pp. 45-47).

[189] Rede irlandesa de varejo de vestuário, com lojas espalhadas pela Europa e pelos EUA. É famosa pelos preços ínfimos de seus produtos. Site da loja: https://www.primark.com/en/homepage.

É digno de nota que o autor, um jornalista que cobre a vida noturna de Berlim já há muitos anos, use o termo subcultura, um pouco como categoria analítica, um pouco como categoria êmica, sendo o próprio Rapp parte integrante da cena. Sua análise da controversa *door policy* ressalta certo aspecto protecionista do funcionamento das subculturas e se aproxima do conceito de capital subcultural. Continua o autor:

> Isso não é novidade, no entanto. A maioria das subculturas desenvolvidas nos últimos cinquenta anos se sentiu mais comprometida com a lógica militar da vanguarda do que com a participação democrática: era sobre estar lá primeiro, explorando terrenos desconhecidos, retransmitindo informações de vez em quando, mas, por outro lado, vivendo a selvagem e perigosa vida de grupos secretos, pequenos. As subculturas nunca quiseram estar lá para todos, porque no *mainstream* se esconde o perigo de se vender. [...] O núcleo emancipatório das subculturas é sempre dirigido para dentro (ibid., p.47).

Aqui aparece o paradoxo que cerca certas cenas *underground*. Se podemos falar de um caráter democrático e igualitário, este talvez esteja limitado ao que acontece dentro da cena. Refere-se então a uma pretensão anti-hierárquica que orienta as dinâmicas internas dos momentos de encontro. No entanto, em nome da manutenção da liberalidade e da horizontalidade das festas, promove-se um relativo fechamento e controle do acesso. Apenas aqueles que apresentam certo compartilhamento de códigos e símbolos, em suma, detém certo capital subcultural, teriam acesso irrestrito. Carolina* expressa em termos bastante diretos esta lógica:

> Acontecem coisas dentro dos clubes aqui, esses que têm *door policy*, que você não pode ser muito careta *pra* entrar, então acho que eles olham muito se você tem cara de muito almofadinha, o cabelinho muito certinho, uma cara muito certinha: cara, você não vai entender o que acontece, você não vai achar maneiro ficar três horas na fila pra fazer xixi porque os banheiros estão todos ocupados com cinco pessoas em cada cheirando.

Outro entrevistado que produz festas na cidade justificou a *door policy* que pratica de maneira semelhante: "a gente tá querendo criar um ambiente seguro para as pessoas se explorarem sexualmente, então *não é para todo mundo*, no sentido de que muita gente é megaconservadora, muita gente é curiosa, e isso vai acabando com o *mood* da festa" (ênfase minha).[190] O produtor Mauro também aponta o conservadorismo e preconceito de certos públicos como perigosos para a ruptura da aura de liberdade:

> M: A gente teve que criar *door policy*, infelizmente. Eu não queria muito, acho que todo mundo tem o direito de se divertir. Tivemos que criar porque encheu demais. Na verdade, a gente adotar a *door policy* tem a ver com o Ipse ser um

[190] *Mood* significa literalmente "humor". Aqui, o sentido se aproxima ao de *vibe.*

> lugar heterossexual, majoritariamente. E de uma rotatividade de pessoas, que são turistas, que estão bêbados, que não sabem se comportar, que não entendem os códigos de uma festa *queer*. […] Eu não tenho nada contra *hetero*, pelo contrário. Mas se vier para encher o saco e maltratar os nossos amigos, gente que faz festa com a gente, e estiver bêbado, pelo amor... cai fora, não quero esse povo não. Não é nem a coisa de turista, é muito mais uma decisão de manter um recorte de um grupo que é mais uníssono na sua forma de fazer festa - cada um à sua maneira, mas tem um elemento uníssono que é de paz com todo mundo e de respeito às diferenças. Esteja você dando o cu na frente de quem for. Se alguém chegar e reclamar, "tem alguém dando o cu ali", vai embora você, meu filho, qual o problema? […] Eu faço isso mais por pragmatismo do que por princípio. Daí é minha crença, de que eu quero ter uma festa em que as pessoas se sintam bem, do que por princípio. Se fosse por princípio, eu preferiria que todo mundo entrasse. […] Em termos de princípio, eu não gosto, porque ele classifica, ele é fascista. […] Mas é muito curioso, porque é uma faca de dois gumes, né? Porque as pessoas que a gente não quer – pense você também, as pessoas com quem você não quer sociabilizar – as pessoas que a gente não quer tendem... no seu estilo de vida e no princípio que norteia a vida delas, elas são fascistas. Você entende o que eu quero dizer? Aí quem entra são as pessoas que estão a favor de liberar, através da música, da droga, uma forma de sociabilização primeiro, e num nível pessoal, de experiência, com um pensamento louco, diabólico e não ligado a elementos de repressão. Não tá bom isso que eu tô dizendo, estou dizendo mais de liberação no nível da sua mente, que então só é possível com a *door policy*. Entende o que eu quero dizer? Tem uma tensão aí nessa questão.
> G: É um paradoxo, né? Para garantir a liberdade você precisa ser opressor na porta, vamos dizer?
> M: Tolher. O fato é que a gente ali quer um nível de liberdade que demanda essa separação, infelizmente. Mas isso não justifica nada, eu preferia que não existisse...

A ideia de que os excessos não são para todos parece orientar a aceitação desta política de seleção, mesmo quando acompanhada de um *mea culpa*, como no diálogo reproduzido acima.

Este paradoxo foi também explorado por Naomi Alice Rodgers, que pesquisou clubes em Berlim e mostrou como circula na cena um *discurso de diversidade* acerca das festas.[191] Segundo ela, este discurso defende que as festas "representam diversidade, aceitação, igualdade e tolerância: espaços nos quais as divisões sociais são suspensas, a diferença é superada e as pessoas são unidas". (RODGERS, 2015, p. 2, tradução minha). A autora argumenta que, a despeito deste discurso, o acesso a estes clubes é baseado na posse de privilégio social, e empreende uma investigação interseccional que busca contextualizar o *discurso de diversidade* com foco nas percepções acerca de raça, etnicidade, sexualidade e gênero.

Um dos pontos apontados por Rodgers é a relativa ausência de pessoas de etnicidades turca e árabes em geral nas festas *underground* quando comparadas à porcentagem de pessoas

[191] Rodgers pesquisou a *Homopatik* e o Berghain/Panorama Bar, que também compõem o meu recorte, além das festas *Gegen* e *Chantal's House of Shame*, que não incluí no meu campo.

desta origem na cidade.[192] A ideia de que estas festas não são atrativas para este público se alia à certa concepção preconceituosa de que turcos e árabes, especialmente homens, seriam mais propensos a atitudes homofóbicas e sexistas. Segundo a autora, este estereótipo explica em parte a pouca frequência destes sujeitos: as *door policies* seriam mais duras pra eles, negando-lhes sistematicamente a entrada. Isto poderia gerar um efeito circular: já que este perfil é "enquadrado", muitos passariam a sequer tentar entrar. É difícil então definir qual destes fatores prepondera, e quando o recorte opera: se na porta ou mesmo antes disto.

Julian*, interlocutor alemão que, além de *clubber*, é militante de esquerda e ligado a movimentos políticos desde a adolescência, tocou ele próprio no tema durante entrevista, ao me indagar sobre a questão racial em Berlim. Estudante de pós-graduação na área de Ciências Humanas, Julian* fez um paralelo entre a questão dos turcos na cena berlinense com o quadro mais amplo da relação da sociedade alemã branca com a comunidade turca, principal grupo de imigrantes já há várias décadas no país:

> Os turcos, que moram aqui há 30, 40 anos, não vão nesses lugares. Porque geralmente as pessoas sempre falam que o problema são os turcos, que são comunidades fechadas, que os turcos não querem integração, mas acho que tem dois lados. Eu acho que o maior problema são os alemães, é o Estado alemão, a sociedade alemã que, fora de Berlim, não tem essa cultura de integrar estrangeiros. E sempre é a meta dividir os turcos e os alemães. Na minha cidade tem muitos turcos, e dá pra ver na arquitetura e em como é a cidade, é nitidamente dividido, os bairros turcos e os alemães. Acho que é importante sempre lembrar disso também, que não é só porque os turcos não querem se integrar. Porque aqui, nessa cena *underground*, os estrangeiros têm uma impressão muito boa da Alemanha. Porque eles veem como são as coisas em Berlim, muitas vezes é muito limitada a imagem das pessoas a Berlim.[193]

O interlocutor aponta como uma imagem de harmonia corrente em Berlim pode nublar certas barreiras simbólicas típicas da sociedade alemã que persistem mesmo no ambiente menos hierarquizado da cena *underground* berlinense.

O caso dos turcos ilumina um aspecto paradoxal da cena, que também fora abordado por Rapp: o de que as festas são espaços de ambivalência e contradição, cuja atmosfera igualitária não significa que sejam espaços inclusivos. São eventos que se preocupam na promoção de um ambiente livre de hierarquias dentro dos clubes, mas não se preocupam em superar certas

[192] Dados de 2012 dão conta de que a população de origem turca gira em torno de 5% do total de habitantes da cidade. Ver: https://www.statistik-berlin-brandenburg.de/Publikationen/Stat_Berichte/2013/SB_A01-05-00_2012h02_BE.pdf. Acesso em: 26 jan. 2017.

[193] Tendo visitado o Brasil várias vezes e realizado mais de um intercâmbio em universidades de São Paulo, Julian* fala português fluente. A entrevista foi então realizada em português; os trechos estão transcritos no original.

discriminações existentes fora deles, na dinâmica social mais ampla e por vezes, até as reforçariam. Como afirma Carolina*, as distinções são criadas para além dos muros dos clubes:

> C: É uma coisa de ser aceito no clubinho. Se você fala que foi no Berghain, por exemplo, você é uma pessoa que entra lá. Isso eu acho muito *babaca*, porque tudo bem, não tem essa história de ser VIP, mas tem essa história do "eu sempre entro"...
> G: Vip é todo mundo que entra...
> C: É tipo isso.

Apesar da construção destas divisões "nós que entramos vs. os outros que não entram" e do caráter autoritário e mesmo preconceituoso da *door policy* berlinense, é importante ressaltar que, diferente da *door policy* de outros lugares, não se trata de dinheiro ou classe, ao menos não diretamente. Em entrevista ao site Resident Advisor, Rapp aponta esta diferença e ressalta o que poderíamos chamar de distinção por *capital subcultural*:

> Se você pegar o Studio 54, este grande clube da Nova York dos anos 70, o personagem mais importante nesta situação é o *bouncer*. Ele é aquele que deixa ou não deixa você entrar. Na maior parte do tempo, ele não te deixa entrar. Tem a ver com fama, beleza, riqueza, celebridade; todos estes elementos são o que você leva para aquele clube, e é o *bouncer* que decide se você entra ou não. Essa é uma maneira de construir uma situação de clube. A ideia de uma situação de clube em Berlim sempre foi diferente porque não há cultura de celebridade - não há riqueza. Há *sexiness*, mas é diferente da Nova York nos anos 70. É uma situação em que riqueza não te coloca em um clube. Quando você quer entrar em um clube, você tem que parecer alguém que quer *se jogar* [*party hard*]. Você tem que ser diferente. […] Ao contrário de Nova Iorque ou Londres, não existe um código cultural nesta cidade que esteja sendo gerado por dinheiro. O código cultural é "eu estava lá, eu sei isso" - um código subcultural. Para mim, isso é realmente atraente, porque eu vejo muitas pessoas ricas que se mudam para a minha parte da cidade, eu vejo todos os carros caros e então eu penso: "Sim, mas você não está entendendo." O *bouncer* não deixa você entrar. Isso não significa nada no meu mundo. Seu carro não significa porra nenhuma. Eu acho que isso é uma coisa de Berlim.[194]

Esta leitura é compartilhada por Theo*: segundo ele, nas *door policies* da cena, quem seleciona "não liga para quanto dinheiro você parece que vai gastar". No entanto, é curioso notar como, neste trecho, Rapp faz uma comparação problemática: a princípio, ele aponta a centralidade do *bouncer* nesta Nova Iorque dos anos 70, contrapondo à cena atual de Berlim. No entanto, o autor afirma adiante sobre Berlim que "o *bouncer* não deixa você entrar". Esta última sentença soa mais coerente com o observado no trabalho de campo: o *bouncer* - ou a *door* – são extremamente centrais aqui também. De qualquer maneira, a análise do autor acerta

[194] "Berlin in the '90s. An interview with Tobias Rapp". Disponível em: http://www.residentadvisor.net/feature.aspx?1434. Acesso em: 13 set. 2016. Tradução minha.

quando aponta que a lógica da cena rejeita a ostentação. Tal postura é vista como arrogante, o que os atores da cena berlinense costumam chamar em inglês de *giving attitude.* Assim, no jogo de poder que se desenrola na porta, quem está em vantagem claramente é a equipe do clube ou da festa. Esta inversão da lógica tão frequente do mundo do consumo de que o "cliente tem sempre razão" não aparece apenas na porta, mas em diferentes âmbitos no mundo das festas *underground* e, por vezes, toma formas quase abusivas por parte das pessoas que trabalham na cena.

O tema é abordado no livreto "Superstructural Berlin – a superstructural tourist guide to Berlin for the visitor and the new resident" [Berlim superestrutural - um guia turístico superestrutural de Berlim para o visitante e para o novo residente], espécie de guia ensaístico que apresenta de forma ácida e irônica as idiossincrasias e paradoxos da cidade e suas cenas artísticas, da noite, da *nova economia*, das drogas e do turismo. O autor Nicolas Hausdorf assim descreve a *door policy*:

> O bouncer se torna o agente primário e conhecedor do *cool*, rejeitando os turistas abertamente empolgados bem como os culturalmente analfabetos, cuja rejeição inicial apenas empurrará mais fundo para um desejo consumidor de conhecimento do *código.*[...] Silêncio religioso, empolgação suprimida e obediência acanhada acompanharão a longa fila até o clube, onde os humores e gostos pessoais dos *bouncers* reinam supremos sobre sujeitos desejantes ansiosos para ser aceitos. É aqui também que se dá uma seleção ideológica, onde o sujeito encara os limites da individualidade: o *bouncer* se torna a instância objetiva, julgando a conformidade com o código. (HAUSDORF, 2015, pp. 28-30, ênfase no original, tradução minha)

Lembrando o caráter ritual da fila, o autor aponta mais enfaticamente do que Rapp o papel "soberano" do *bouncer* na cena, como baliza da pertença ou não ao universo de códigos compartilhados de potenciais *clubbers*. Um entrevistado também me expressou seu desconforto com essa lógica que confere aos *bouncers* tanto poder: "em geral, é muito falha a *door policy*, muitas vezes é baseada no ego da pessoa. Pode ser uma coisa 'eu quero fazer uma festa melhor', mas pode ser 'eu sou a pessoa que decide, eu que mando nessa *porra*, vocês vão fazer o que eu quero'".

Em alguns casos, os critérios de pertencimento e seleção assumem contornos políticos explícitos. Isto acontece em clubes como o Berghain e o About Blank, este último gerido por um coletivo que, segundo interlocutores, apresenta um viés político de "esquerda radical". A *door policy* no About Blank proíbe terminantemente a entrada de pessoas portando peças que contenham qualquer tom nacionalista. Conversando com uma pessoa que trabalha lá, fiquei sabendo de um caso que mostra a extensão desta regra. Há alguns anos, foi moda na Alemanha

e em vários lugares do mundo (incluindo o Brasil) o uso do lenço palestino, acessório de tecido usado em volta do pescoço (ver figura 9). O lenço passou a ser utilizado por homens e mulheres, muitos dos quais sequer sabiam se tratar de uma peça tipicamente palestina. Sendo assim, após tempos rejeitando pessoas com o lenço pela regra da proibição de símbolos nacionalistas, apenas em 2015 a chefia do About Blank se deu conta do exagero e circulou um e-mail entre os funcionários que lhes informava a retirada do acessório da categoria de itens proibidos.

Figura 9: Lenço palestino[195]

Outra regra diz respeito ao uso de peças com imagens consideradas sexistas – geralmente, representações de mulheres seminuas em poses sensuais. Dylan*, um amigo irlandês que vive em Berlim, é um rapaz gay alto, magro e andrógino. Em certa ocasião, ele saiu de uma *Homopatik* no About Blank e, ao voltar tempos depois apresentando o carimbo que permite o retorno à festa, foi perguntado pelo *bouncer* se havia trocado de roupa: Dylan usava uma camiseta estampada com uma imagem feminina. O *bouncer* então lhe solicitou que usasse a peça pelo avesso, lembrando ao rapaz que ele seria rejeitado na entrada se a estivesse vestindo quando chegou na festa pela primeira vez.

Alguns espaços voltados especificamente para o público LGBT mobilizam suas bandeiras de diversas formas. Um exemplo é o bar Möbel Ölfe, famoso pelas noites de quinta-feira, quando fica apinhado de homens gays. O bar está situado ao lado de Kottbusser Tor, uma das

[195] Fonte: https://blogfashionstyle.wordpress.com/tag/lenco-palestino/. Acesso em 19 nov. 2017.

principais estações de metrô do turístico bairro de Kreuzberg. Talvez pela grande circulação de turistas na região, o bar previne a entrada de potenciais homofóbicos com uma grande faixa onde se lê "*homo bar*" - não há *door policy* lá.

Já o tradicional clube *queer* SchwuZ, surgido como um grupo de apoio mútuo para pessoas LGBT, disponibiliza uma espécie de carta de boas-vindas explicando a política do espaço. No texto, encontrado em inglês e alemão, lemos:

> Desde sua abertura em 1977, o SchwuZ se esforça em criar um fórum não-discriminatório para homossexuais e *queers*. Hoje, mais de 30 anos depois, nós ainda nos beneficiamos da coragem daqueles que lutaram em nome do movimento gay, que enfrentou repressões sociais e políticas radicais. Todavia, discriminação e exclusão (por exemplo, através de comportamentos sexistas e racistas) ainda acontecem em nossa comunidade: nossas próprias experiências de discriminação não necessariamente nos impedem de discriminar outros. Particularmente pessoas negras, *queers of color,* pessoas trans* e inter*, pessoas com deficiência, mulheres e pessoas que se identificam como femininas, aqueles que não correspondem aos padrões de beleza dominantes, aqueles que são considerados muitos velhos ou muito jovens, ou aqueles que se presume que tenham origem migratória, são frequentemente expostos a reações discriminatórias. Nós não toleramos nenhum tipo de prática depreciativa no SchwuZ. Nós somos um espaço que procura ser um lugar para desenvolvimento mútuo, onde símbolos e vestuário fascistas e racistas (por exemplo, a suástica) não são tolerados, onde assédio sexual ou violência sexual não são tolerados e onde esperamos que nossos DJs, artistas e produtores respeitem nossos valores ao selecionar seus conteúdos. Queremos criar um espaço que é livre de discriminação, onde as pessoas têm consideração e estão atentas umas às outras, e onde todos se sentem confortáveis e apoiados. Se você compartilha as ideias transmitidas *in this self-conception* e quer nos ajudar a ser um fórum não-discriminatório, bem como um espaço protetor para todos, estamos ansiosos para recebê-lo como nosso convidado. Se você passar por qualquer tipo de abuso verbal ou físico, comportamento homo/trans*fóbico, sexismo aberto ou subliminar, racismo ou capacitismo, por favor não hesite em contatar imediatamente nosso gerente ou a equipe da porta (tradução minha do inglês).[196]

[196] "*Since opening in 1977, SchwuZ strives to create a non-discriminatory forum for homosexuals and queers. Today, more than 30 years later, we still benefit from the courage of those who fought in the name of a gay movement that faced radical political and social repressions. Nevertheless are discrimination and outlawing (e.g. through sexist or racist behavior) also still part of our community: our own experiences of discrimination do not necessarily prevent us from discriminating against someone else. Particularly black people, queers of color, trans* and inter* people, people with handicaps, women and female-identified people, those who do not correspond to dominant beauty aesthetics, those who are considered to be too old or too young or those who are expected to have a migration background, are frequently exposed to discriminatory responses. We do not tolerate any kind of derogatory practices at SchwuZ. You are at a location that seeks to be a place for joint development, where fascist or racist symbols and clothing (e.g. swastika) are not tolerated, where sexual harassment or sexual violence are not tolerated and where we hope our DJs, artists and hosts respect our values with their selected content. We want to create a space that is exempt from discrimination, where people are considerate and pay attention to one another, and where everyone is comfortable and feels supported. If you share the ideas conveyed in this self-conception and want to support us in being a non- discriminatory forum as well as a protective space for everybody, we are looking forward to welcoming you as our guest. If you experience any kind of verbal or physical abuse, homo/trans*fobic behavior, subliminal or overt sexism, racism or ableism, please do not hesitate to immediately contact our night manager or door staff.*"

Aparece aqui a ideia de espaço seguro [*safe space*], cara a certa militância contemporânea e que também subjaz à cena *queer/underground* de Berlim, bem como a ideia de cruzamento de opressões, incluindo racismo, etarismo, capacitismo, misoginia, entre outros. Porém, comparando esta carta de intenções à *door policy* relaxada do SchwuZ – nunca presenciei alguém ser rejeitado – poderíamos dizer que, ao contrário dos outros clubes, em que prevenção significa limitar a entrada de certo tipo de pessoas, aqui a tentativa é de evitar atos de discriminação dentro do clube. Além disso, ao elencar tipos de pessoas que sofrem discriminação em ambientes LGBT, aponta-se sujeitos que justamente seriam rejeitados por certas *door policies* - como pessoas muito jovens e de origem imigrante.

Mais do que haver pouca ou nenhuma *door policy* no SchwuZ, o próprio humor dos *bouncers* indica seu esforço em receber todo tipo de pessoas. Lá é o único clube que conheci em Berlim em que os *bouncers* sorriem e são simpáticos com quem chega. Pude estabelecer uma boa comparação a partir de um funcionário específico que trabalha em vários outros clubes também. Trata-se de um homem alemão alto, cheio de tatuagens, de apresentação pessoal típica dos *bouncers*. Gay assumido, ele nos recebe sempre com um sorriso no SchwuZ; no About Blank, ele é apenas sério, como o resto da equipe; e no Berghain, já o vi sendo ostensivamente grosseiro, como a maior parte de seus colegas lá.

Como vimos, o princípio do espaço seguro também se presta à justificação da *door policy*. Julian*, por exemplo, evoca esta noção ao me contar sobre sua experiência organizando festas com coletivos políticos durante os anos de graduação em uma pequena cidade universitária da Alemanha:

> Pra mim, sempre fez sentido ter uma *door policy* mais rígida. Porque a gente também fazia festas na cidade em que fiz faculdade. Lá, naquela cidade, você não pode fazer *door policy* e sempre tinha um monte de idiotas nas nossas festas e a gente tinha muitas discussões sobre assédio sexual, sobre estupro nas festas. E assim, como esquerda, como antifascistas fazendo festas naquela cidade pequena, a gente decidiu fazer uma *door policy*, começou a não deixar entrar, por exemplo, grupos de homens que você pode ver que são meio agressivos. Por isso, *pra* mim, isso nunca foi uma questão muito sensível, como eu sei que aqui tem muita discussão sobre *door policy*, mas pra mim sempre fez muito sentido, por causa da minha experiência política. […] Eu tenho amigas que falam que nunca se sentiram tão seguras numa festa como em Berlim. Porque aqui - lógico que tem um monte de idiotas também - mas geralmente tem uma outra *vibe*, né?

Nesta declaração, vemos mais uma vez a ideia de que, em nome da proteção de alguns, é legítimo o juízo *a priori* sobre potenciais disruptores do ambiente harmônico das festas. Focando na questão de gênero, Julian* defende a necessidade da *door policy* baseado em sua postura política; seu enunciado poderia ser traduzido pela noção de que o critério correto justifica a prática.

Os frequentadores da cena, em sua maioria, aceitam a *door policy* e a entendem como uma medida necessária. Dificilmente uma pessoa assídua na cena é rejeitada, seja porque é reconhecida pelas *doors* e pelos *bouncers*, seja porque domina os códigos deste ritual. No entanto, no caso do Berghain, vez ou outra vemos *clubbers* infalíveis sendo rejeitadas. Mesmo os que passam por isso não condenam a prática, ao menos no discurso. Parece ser parte da afirmação como pertencente à cena o entendimento e a aceitação da *door policy*. Exceto em contexto de entrevista, como nos trechos citados acima, participei de poucas conversas em que pessoas estivessem se queixando da prática de uma maneira geral.

Quando se trata de pessoas de fora da cena, polêmicas e discussões se multiplicam, especialmente na internet. Semanas antes de minha chegada em Berlim, em fevereiro de 2015, o famoso DJ e produtor estadunidense de *house* e *electro* Felix da Housecat teve a entrada recusada no Berghain e publicou uma série de acusações contra o clube em sua conta na rede social Twitter. Segundo o artista, que é negro, a rejeição teria sido motivada por racismo. Em suas postagens, ele questionava ainda o fato de o clube decidir "quem merece festejar [*who is worthy to party*]" e afirmava que as pessoas "querem apenas ir a uma festa e ouvir boa música... nós somos todos iguais".[197]

No entanto, o relato de um interlocutor traz outra versão dos fatos: o que teria acontecido foi que Felix chegou com um grupo grande de pessoas, demandando sua entrada. Mas seu nome não constava da lista de convidados e sua postura arrogante não teria agradado aos *bouncers*. Nas palavras deste entrevistado: "um amigo me contou que, segundo pessoas que trabalham no Berghain, ele chegou *bebasso*, não tinha nome na lista e estava com oito *minas*. Chegou gritando: 'me deixa entrar nessa *porra*'". Entretanto, trata-se de um relato em terceira mão. Como quase tudo que cerca o Berghain, este episódio segue obscuro: o clube dificilmente se manifesta publicamente acerca de qualquer assunto, muito menos quando se trata de alguma polêmica envolvendo sua conduta. Julian* também defende que, ao menos contra negros, não há racismo na cena *underground* de Berlim:

[197] Tradução minha. Ver mais em "Felix da Housecat denied entry at Berghain, accuses club of racism". Disponível em: http://www.factmag.com/2015/02/21/felix-da-housecat-denied-entry-berghain-unleashes-rant-twitter/. Acesso em: 10 jan. 2017.

> Em outras cidades fora de Berlim tem muito racismo na porta dos clubes. Em Berlim também, Berlim tem balada de coxinha também, né? Mas nessa cena, não. Na verdade, é o contrário: por exemplo, o negro aqui tem muito mais facilidade de entrar num lugar porque as pessoas têm medo da acusação de racismo. Eu acho que um negro normal, de roupa normal, sempre vai entrar no Berghain, o que eu acho uma coisa boa.

É interessante notar como, de acordo com a descrição de Julian*, o critério de estilo seria suspenso no caso de pessoas negras: se pessoas brancas precisariam "provar" que não são "normais", pessoas negras escapariam deste controle, já que nenhum clube ou festa *underground* quer atrair a pecha de racista. Como no caso das mulheres trans e travestis, os marcadores sociais da diferença aqui se arranjam de maneiras que contradizem a lógica da "soma de opressões", segundo a qual ser negro ou trans seriam sempre indicadores de mais prejuízo social.

No artigo "Negociando com a adversidade", Laura Moutinho (2006) apresenta jovens gays "mais escuros" residentes em subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, cujas trajetórias também apresentam um arranjo dos marcadores que não pode ser entendido pelo simples acúmulo de desvantagens. A autora sugere que, a despeito da suposta "somatória de adversidades" que caracteriza o lugar de gay, negro e pobre, possibilidades de agência específicas emergem dessa posição. Para alguns desses jovens o campo de possibilidades que se abre com a oportunidade de se relacionar com homens estrangeiros, mais brancos e com uma melhor condição de classe, permite certos trânsitos que não estão disponíveis para os jovens heterossexuais do mesmo contexto social. De maneira semelhante, o que nos aponta Julian* é que, no juízo da *door policy* mais rígida de Berlim, o negro "ordinário" teria relativa vantagem sobre um branco "ordinário"; ainda que os caminhos sejam bastante diferentes – no caso dos jovens cariocas, a vantagem advém de certos arranjos eróticos interraciais, enquanto que na cena berlinense, ela é fruto da preocupação das festas em sustentar uma atitude antirracista.

No entanto, o tema do racismo pode ensejar discussão para além da simples distinção brancos-negros. Além da complexa questão dos turcos e árabes, outro episódio suscitou o debate na cena. Na edição de agosto de 2016 da *Cocktail D'Amore*, um rapaz gay de origem latino-americana morador dos EUA foi rejeitado e demonstrou sua insatisfação na página do evento no Facebook. Seu post dizia: "Uma festa muito racista. Eles não deixam as pessoas entrarem se você não sabe alemão ou não parece alemão. Não recomendo para ninguém que seja de fora da

Alemanha".[198] Segundo ele, sua entrada foi recusada após ele ter se dirigido à *door* em inglês, o que, aliado à sua percepção de que haviam poucas pessoas de pele escura na fila, o levou a associar sua rejeição ao fato de não ser alemão.

O elemento racial foi um dos tópicos mais discutidos no post em questão. Dezenas de frequentadores, um dos produtores da festa e a própria *door* comentaram no post, refutando as acusações. O principal argumento destes dava conta do fato de que a *Cocktail* é produzida por italianos e de que a *door*, Selin Devassa, é uma mulher turca, além do público ser um dos mais etnicamente diversificados entre as festas da cidade. O produtor da festa, Giacomo Garavelloni, comentou, ironizando a nacionalidade da *door*: "[…] sinto muito que a garota turca encarregada da seleção tenha sugerido que você não se encaixaria [*wouldn't fit*]. Posso te garantir que não foi uma decisão baseada na sua fluência em alemão ou em você não parecer alemão". O rapaz então retrucou: "Ainda não entendo o que faz de alguém *a good fit*". A réplica de Giacomo tratava de explicar a necessidade da *door policy*:

> […] a festa vai completar 7 anos em um mês e cresceu desde seu começo. Há um número limitado de pessoas que o espaço pode receber, então uma seleção é necessária para assegurar que todos os frequentadores regulares, que moldaram e fizeram da festa o que é agora, possam entrar. Sua questão infelizmente não pode ser facilmente respondida, já que os parâmetros que fazem de alguém "*a good fit*" são vários e às vezes difíceis de explicar com palavras.

A seguir, Selin postou um comentário aprofundando os argumentos apresentados por Giacomo e oferecendo sua versão dos fatos, acompanhado de uma vasta explicação de como funciona sua *door policy*:

> […] sou a garota que te rejeitou e sinto muito que você tenha se sentido tão desapontado e injustiçado, mas eu gostaria de esclarecer certas coisas porque achei sua atitude e suas acusações extremamente injustas comigo e com a *Cocktail*. Em primeiro lugar, "não muito receptiva a turistas" e racista são duas coisas bem diferentes. Como foi mencionado antes, a festa gay mais popular de Berlim, no mês de agosto, quando turistas do mundo todo vêm para cá, não poderia ser receptiva a turistas mesmo se nós quiséssemos, por causa da capacidade limitada do clube. Além disso, nós temos que garantir que os frequentadores regulares, que fazem da festa o que ela é, não sejam rejeitados quando venham no domingo, devido ao clube ter alcançado a capacidade máxima. Não é uma questão de privilégio alemão como você entendeu (e nunca poderia ser, já que os organizadores e frequentadores regulares da *Cocktail* vêm do mundo inteiro e isto é o que faz a *vibe* desta festa tão bonita), mas uma questão de lealdade e camaradagem às pessoas que têm estado lá desde o princípio. Penso que racismo é uma acusação muito séria que não deve ser lançada a cada vez que nossos egos são feridos porque desqualifica [*discredits*] todas as vítimas

[198] Ver em: https://www.facebook.com/events/255364361515947/permalink/283465885372461/. Acesso em: 10 jan. 2017. Todas as citações deste episódio podem ser encontradas neste link e foram traduzidas por mim.

> reais da sociedade profundamente racista na qual vivemos. Não quero banalizar sua experiência, e se você sinceramente pensou que sua raça foi a razão da rejeição e se sentiu vitimado, sinto muito que você tenha entendido errado e sinto muito que o racismo institucional esteja tão profundamente marcado em nós, que constantemente nos sintamos conscientes de nossa raça, mesmo quando outros não estão. Mas, como uma pessoa turca vivendo na Alemanha que também experiencia microagressões, acho problemático que a luta vital contra o racismo seja às vezes apropriada por oportunistas de cor que usam o argumento racial injustamente quando as coisas não saem do jeito deles, e ferem a justa causa pela qual estão lutando tantas pessoas de cor e seus aliados brancos.

Ao contrário da maioria dos comentários de frequentadores da festa, que simplesmente desqualificavam a crítica, chegando a ridicularizar o rapaz, Selin fez um esforço de argumentação, explicando porque a seleção na *Cocktail* não seria racista. Lembrando que o racismo existe, e demonstrando empatia, já que a própria é membro de uma minoria na Alemanha, ela ressaltou, no entanto, o perigo de lançar mão do argumento racial quando não é o caso. Esta é a leitura que também imperou na cena em relação ao caso supracitado de Felix da Housecat. O que se argumenta aqui é que o perfil que se busca traçar e regular a entrada é o de quem é turista ou de "fora da cena". A seguir, ela faz um minucioso relato do que aconteceu, sob sua ótica:

> Se esta festa quisesse apenas alemães, eu não teria passado para o inglês quando percebi que você não falava alemão. Meu alemão tampouco é muito bom e eu não presumi automaticamente que você era um turista quando você não falou alemão, já que muitos expatriados aqui também ainda não dominam o idioma. Eu percebi que você era um turista quando você não pôde me dizer imediatamente o nome da festa e pensou que marcando "compareceerei" no evento no Facebook e "*cheking-in*" teria garantido sua entrada. Mesmo na sua versão da história, eu não acho que você tenha sido maltratado. Eu me desculpei por não poder deixar você entrar, e te dei um motivo válido, que é o motivo que eu dou para alemães brancos que também são rejeitados. Eu senti que você estava com uma postura arrogante e cheio de si e não estava realmente me escutando, daí seu mal-entendido sobre a "lista especial". Eu expliquei para você, em inglês, que aquele era um evento especial e não uma noite regular do Griessmüehle, portanto, nós tentamos guardar espaço para as pessoas que vem especialmente para esta festa, sabem o nome da festa e têm contribuído para a popularidade e sucesso da marca *Cocktail*. Se, ao invés de ficar defensivo e confrontativo comigo, você tivesse me contado que você tinha amigos lá dentro com quem você queria se reunir, eu teria reconsiderado minha decisão. Mesmo estando há poucas horas em meu turno, fui avisada de que os banheiros estavam muito lotados e a pista estava cheia etc... Então eu também estava sob pressão para ser tão seletiva quanto possível. Seleção de porta significa eu ter que fazer julgamentos instantâneos sobre pessoas que eu não conheço, baseados na informação que eu tenho no momento: que eu não me senti respeitada por você; você não sabia de verdade do que se tratava a festa; e você não estava num humor muito bom ou sendo simpático. Posso honestamente te dizer que sua raça não entrou na minha conta de jeito nenhum.

Neste trecho, a *door* produz uma boa definição do que se trata a *policy* ao afirmar que se trata de um "julgamento instantâneo sobre pessoas que não se conhece baseado na informação que se tem no momento". Como dito anteriormente, esta coleta "relâmpago" de informações é uma das técnicas empregadas por muitos funcionários de clubes e festas. No caso de frequentadores regulares, as perguntas são raras, justamente por se tratar de pessoas que são conhecidas.

É interessante notar como aparece aqui, mais uma vez, a relação clube/festa e a especificidade do período de verão. Bem como no caso do Ipse, que sediava a *Beitola* e posteriormente, passou a sediar a *Riot*, o Griessmüehle é um clube que sedia diferentes festas, a maioria delas mais voltada ao público heterossexual. Sendo assim, os clubes recebem um fluxo de frequentadores que não estão buscando nenhuma festa em particular, que não saberiam da *proposta* das festas *queer*/*underground*, apresentando um potencial disruptivo à proposta de hedonismo e livre expressão corporal, de gênero e de sexualidade. Em suma, representam o risco de uma contaminação do *mainstream* e seu modelo de diversão menos radical e de códigos outros dos que os do *underground*. Esse afluxo se multiplica no verão com a enorme quantidade de turistas que buscam a noite berlinense. Segundo matéria de 2013 da revista alemã *Der Spiegel*, dados do próprio órgão municipal para o turismo na cidade dão conta de que, das dezenas de milhões de turistas que visitam Berlim anualmente, aproximadamente um terço busca a cena noturna.[199] Este estado atual da cena é descrito por Selin na contextualização da *Cocktail*:

> Acho que seu julgamento foi nublado por suas emoções quando você sentiu que não havia nenhuma pessoa de cor sendo aceita na festa, bem como seu julgamento sobre eu ser, com cabelo escuro e olhos castanho-escuros, uma alemã nacionalista. Ser rejeitado numa festa pode ser duro e eu entendo perfeitamente que isso tenha te deixado bravo, mas às vezes as decisões ou suposições que fazemos quando bravos fazem mais mal do que bem. […] Não sou uma pessoa cruel e não gosto de desapontar as pessoas que esperaram na fila e esperam entrar, mas é meu trabalho preservar a "cultura *Cocktail*" que a fabulosa mistura de frequentadores regulares da *Cocktail* produziu, que é muito preciosa para mim, e manter os frequentadores regulares que esperam ver rostos amigáveis e familiares e uma pista de dança que parece uma família reunida, feliz. Graças aos ótimos DJs que são *bookados*[200] e à fama crescente da festa, mais e mais pessoas querem experimentar isto, mas existe um frágil equilíbrio a ser protegido porque se o número de turistas ou novatos ultrapassa o de frequentadores regulares que conhecem a festa e seus códigos, a *Cocktail* perderia o que faz dela tão maravilhosa. Em Berlim, nós vimos isto acontecer com outras festas gay e uma vez que os frequentadores regulares se decepcionam e param de vir, a festa não será mais o que costumava ser. Não estou

[199] "Forty years of Berlin nightlife". Disponível em: http://www.spiegel.de/international/germany/new-book-explores-40-years-of-berlin-nightlife-a-928362.html. Acesso em: 17 jan. 2017.
[200] *Booking* é o termo internacionalmente utilizado para o contrato de artistas no contexto de eventos de música eletrônica.

> querendo dizer que a simples decisão de permitir ou rejeitar você e seu amigo teria determinado o destino da festa. Estou apenas tentando explicar para você minha política, que você parece ter confundido com racismo. Mais uma vez, me desculpe se você acha que eu estraguei algo importante, não foi minha intenção e não foi pessoal.

Este último trecho do comentário de Selin traz um detalhe que é importante e que, por vezes, escapa em algumas descrições da *door policy*. Ao contrário do que dizem alguns, não é indispensável ser ou parecer da cena para entrar nos clubes. Em primeiro lugar, se apenas pudessem entrar aqueles que moram em Berlim e já frequentam as festas, não haveria público suficiente para as dezenas de festas *underground* da cidade. Mesmo algumas pessoas que não compartilham certos pressupostos de estilo e apresentação pessoal entram nas festas todos os fins de semana. Mas não todas as pessoas e não sempre. Como lembra Hausdorf, "apenas aqueles que incorporaram perfeitamente os códigos subculturais são *continuamente* salvos da rejeição" (HAUSDORF, 2015, p. 32, ênfase e tradução minhas).

A busca pelo equilíbrio de que fala Selin significa então manter limitado o número destas pessoas para que não ultrapasse o número das pessoas que são da cena ou que parecem encarnar a *proposta* da festa: ou seja, se alguém é lido como "de fora", suas chances diminuem, é fato. Mas isto não implica que sua entrada seja inexoravelmente negada em todas as vezes que ele ou ela tente entrar na festa. Assim, o fechamento da cena não é absoluto e as marcas de "exclusão" não são incontornáveis.

O *underground* institucionalizado

> Você sempre encontra as mesmas pessoas, então é meio que um novo *mainstream*, porque vai todo mundo para os mesmos lugares, Ficken3000 na terça, SchwuZ na quinta-feira... Isso já é *mainstream*? Porque você não pode ir para o *underground*... penso que por um tempo você pôde, mas quando festas como *Homopatik* passaram a ter 48 horas, aí na sexta à noite inclui todo mundo, aí fica meio *gay* sábado de dia, aí fica misturado *gay-hetero* no sábado à noite, e fica bem *gay* no domingo... Desde que estas festas grandes começaram, que tudo se borrou, eu penso: isto agora é um novo *mainstream*?

As indagações acima são de Theo*. Ele é um dos raros participantes da cena nascido e criado em Berlim – em todo meu período na cidade, conto nos dedos de uma mão os berlinenses natos que conheci. Isto por um lado é reflexo de um período histórico conturbado: a cidade dividida da Guerra Fria não era exatamente o melhor lugar para se constituir uma família. Por outro lado, atesta o cosmopolitismo da cena, formada por alemães de todo o país e gente do mundo inteiro.

A reflexão de Theo* sintetiza a especificidade de Berlim, que a destaca de outros centros como Nova Iorque e Londres, em que a comodificação da vida noturna deixou pouco espaço para uma cena *underground.* No entanto, quando se pensa em *underground* em Berlim, não estamos mais falando de festas semiclandestinas ou nos espaços abertos da cidade, como foi o caso da cidade nos Anos 1990 e é o caso de São Paulo hoje. Trata-se de uma rede de clubes organizada que, pela característica singular de uma cidade que não encontrou sua vocação no capitalismo global contemporâneo e depende, portanto, da vida noturna como fonte de renda. Como a revitalização financeira esperada a partir dos 90 nunca chegou de fato, a falta de opções econômicas obrigou as autoridades da cidade a abraçar o potencial cultural, criando assim um ambiente fértil para a experimentação e o prazer. Assim, é permitido aos clubes que se autorregulem e mantenham elementos do *underground* em eventos regulares e que ultrapassam os milhares de participantes todos os fins de semana.

Como vimos, este aspecto se traduz na longa duração das festas – os clubes não são obrigados a limitar o horário de funcionamento; na abertura para a nudez e o sexo nas festas; na permanência de uma cultura do ecstasy, que enseja uma relação intensa entre gays e heterossexuais. Por outro lado, a manutenção desta cena permissiva em clubes conhecidos e localizados em regiões visadas pelos turistas demanda mecanismos de controle como a *door policy*, seguindo uma lógica que alia a noção de *safe space* cara a certa militância de gênero e sexualidade contemporâneas com a atmosfera de segredo e protetividade que caracteriza subculturas e cenas, como lembram Rapp (2010) e Peter (2014). Uma consequência criticada por alguns é certa acomodação dos participantes: tendo tudo o que necessitam na chamada *bolha* dos clubes, estes não encaram "ousadias" como se afastar do eixo Friedrichshain-Kreuzberg-Neukölln ou produzir festas na clandestinidade como se fazia há duas décadas.

Esta talvez seja a grande diferença entre as cenas atuais de Berlim e de São Paulo: enquanto aquela tem o privilégio ímpar de gozar de um ambiente preparado onde podem experimentar os "excessos" *clubber*, a última precisa contornar os constrangimentos de clubes restritivos e partir para espaços alternativos, esbarrando nas forças da ordem ao mesmo tempo em que produzem no caminho um intenso debate sobre os usos do tempo e do espaço da cidade. Vejamos então como se configura em São Paulo a cena das festas *independentes* desencadeada pelas festas *de rua* que apresentamos no Capítulo II.

CAPÍTULO IV - *RESISTÊNCIA CLUBBER*: A CENA DE FESTAS *INDEPENDENTES* EM SÃO PAULO

O capítulo anterior foi aberto com a descrição de um fim de semana típico na cena de Berlim: o tempo é passado de clube em clube, fluxo que é interrompido no máximo por algumas horas de sono ou reunião na casa de amigos ou conhecidos. Na São Paulo da cena de festas *independentes* de música eletrônica, somam-se a este périplo praças, zonas de prostituição, espaços sob viadutos, botecos humildes, galpões alugados, além de alguns clubes que oferecem condições para a realização deste tipo de festa.

Enquanto a capital alemã conta com uma rede institucionalizada de clubes, aqui a cena se realiza "onde dá", por fora dos clubes altamente regulados: explora-se esta enorme cidade e seus espaços cheios de potencial. Esta possibilidade de uso de espaços abertos é nula em Berlim: interlocutores foram unânimes em afirmar que qualquer tentativa de se montar um *sound system* nas ruas seria rapidamente frustrada pelas forças da ordem. As únicas exceções são eventos que estão previstos no estrito calendário oficial – como é o caso do 1° de maio, em que as ruas da cidade são tomadas por música e festa.

Vejamos então como pode ser um fim de semana de múltiplos espaços, formas de ocupação e encontros na cena paulistana.

A data é 21 de outubro de 2016, uma sexta-feira. O primeiro destino era o clube UM55, que havia aberto há um mês e onde várias edições de festas *independentes* de São Paulo vinham se realizando. O UM55 é um projeto dos donos do 355, clube que durara apenas alguns meses em 2015 - nem cheguei a conhecê-lo, pois sua existência coincidiu com meu período em Berlim. O clube fechara suas portas por conta de disputas acerca da propriedade do imóvel. O UM55 viera substituí-lo, na rua Epitácio Pessoa, a um quarteirão de onde estava o 355, na rua Bento Freitas. Em abril de 2017, os mesmos empresários inauguraram o 380, clube que antes atendia pelo nome de The Cube, e onde havia acontecido edições da *Kevin*. Os nomes dos clubes se referem às respectivas numerações de seus endereços.

Era noite da festa *Dûsk*, produzida pela DJ de *techno* Amanda Mussi. Amanda é uma de minhas interlocutoras e figura relevante da cena paulistana desde os tempos em que era a única DJ mulher do Metanol, coletivo de destaque na cena de festas *de rua*, atuante desde 2009. A *Dûsk* é uma das várias festas *independentes* de música eletrônica de pista produzidas por mulheres em São Paulo: o protagonismo feminino chama a atenção, sendo constantemente apontado pelos participantes como uma característica importante da cena. Além da *Dûsk*, são pro-

duzidas total ou majoritariamente por mulheres *Blum*, *Boilerketa*, *DSviante*, *Fetsa*, *Mamba Negra* e *Vampire Haus*. O número de DJs mulheres na cena também é bastante alto, se comparado ao de outras cenas musicais.

A *Dûsk* é uma festa de pequeno porte (recebe em média entre 100 e 300 pessoas), em cujo som predominam certas vertentes de *techno*. Um aspecto interessante da festa é a conexão com artistas de outros países da América Latina, que se reflete na presença de convidados internacionais de países vizinhos. Esta relação tem a ver com a trajetória de Amanda: filha de pai paraguaio, já viveu neste país. Ela é integrante de uma agência de DJs de lá, e viaja em turnê constantemente ao Paraguai e a outros países vizinhos.

Outra característica interessante da *Dûsk* é a cenografia da cabine de som, onde é colocada em cada edição uma estrutura de metal com uma tela de tule preto, "nublando" a imagem de quem toca para o público. Este gesto remete ao ideal recorrente em cenas de música eletrônica *underground* segundo o qual a ênfase deve ser na música e não no artista; DJs não devem ter estatuto de "estrelas".

A versão de verão da *Dûsk*, chamada *Dûsk Verano*, seria um momento especial da cena na virada de 2016 para 2017. A primeira edição, em dezembro, fora um sucesso. A mesa de som fora montada em frente ao bar O Lourdes, sob a marquise do prédio em que este se localiza. O tema verão ia desde a decoração até o visual das pessoas envolvidas na produção: Amanda vestia um maiô e um caftã com estampa floral em lugar do tradicional look *total black*. A passagem do negro para o colorido se refletia na música, que cedia a sons mais "para cima", em que o *techno* flertava com a *house*, a *disco* e o *jazz.*

Enquanto a primeira edição recebera mais ou menos 300 pessoas, segundo Amanda, a segunda edição atrairia um público ainda maior, em torno de 600 pessoas. A entrada gratuita parece ter atraído muita gente, e o som do lado de fora fez com que a praça no cruzamento entre as ruas da Consolação e Martins Fontes fosse tomada por pessoas dançando, conversando e bebendo. O DJ francês Craig Ouar, que compunha o *line-up*, agradou especialmente, ao tocar discos de vinil, com especial ênfase para *disco* e *soul music* de diferentes países. Foi unanimidade entre os presentes que a atmosfera daquela festa estava especial, lembrando as melhores festas *de rua*, que andavam raras nesta época. Para mim, outra referência foram as festas *open air* de Berlim, em parte porque nunca tinha visto tantos turistas de outras partes do Brasil e de fora do país, o que me remetia ao ambiente internacionalizado do verão berlinense.

Voltando à noite em questão, a *Dûsk* era apenas a nossa primeira parada, que incluiria ainda a festa de sexo *Dando.* Boa parte dos produtores da cena se conhecem e estão em constante comunicação: assim, procuram marcar suas festas de modo que as datas não coincidam.

Não era o caso da *Dando* e da *Dûsk* à época, apesar de Marcelo Dávila e Thiago Roberto, produtores da primeira, e Amanda já se conhecerem. Isto se deve ao fato de que elas não disputavam o mesmo público, ainda que a *Dando* seja a festa de sexo que mais apresenta *sets* de música eletrônica.[201]

A *Dûsk* começava ainda antes da meia-noite com um *set* de *warm-up* – como são por vezes chamados os primeiros *sets* de uma festa, geralmente compostos por faixas mais suaves.[202] Sendo assim, optamos por passar pelo UM55 primeiro, cumprimentar os amigos e socializar um pouco por lá. Por volta das 2h, nos dirigimos ao Clube 205, clube de sexo onde a *Dando* era realizada à época.

Marcelo e Thiago são produtores também da *PopPornParty*, maior festa de sexo da cidade, de que falaramos mais a seguir. A *Dando* nasceu a partir da necessidade sentida por eles de terem uma festa menor e com uma produção menos complexa, onde pudessem ser mais livres em termos de música, já que a *PopPorn* assumiu proporções enormes nos últimos anos, chegando a receber mais de mil pessoas em algumas edições - a maior parte deste público está acostumada à *pop music* estadunidense. Diferente da *Pop*, onde vemos uma proporção significativa de mulheres, na *Dando* não se via mais do que meia dúzia delas por edição. Esta não fugiu à regra, e contávamos nos dedos de uma mão as mulheres presentes.[203]

Ao término da festa, por volta de 6h, decidimos retornar ao UM55 e pegar o fim da *Dûsk*, que terminaria mais ou menos às 7h. Ao final da festa, fomos convidados para um *chill-out* na casa de Amanda, ao qual compareceram cerca de dez pessoas, em sua maioria figuras atuantes na cena, como produtores e DJs. Entre eles, estava a interlocutora Joana Franco, produtora da *Dsviante* e coprodutora da *Dûsk*. Com Amanda, Joana ainda produz a *Dskû*, combinação de suas respectivas festas. Lá, seguimos reunidos ao longo da manhã de sábado, aproveitando para conversar melhor e trocar experiências. Aquele *chill-out*, como vários outros, serviu para estreitar laços e aprofundar conversas que por vezes ficam inacabadas em festas que terminam

[201] Isto mudou em 2017. A partir de abril, a própria Amanda passou a integrar regularmente o *line-up* da *Dando*, marcando uma aproximação da festa ao público *clubber*. Esse movimento continuou nos meses seguintes, com o som sendo marcado pela exclusividade da *house music* (edições anteriores incluíam ainda *pop* e *funk* nacional). Contribui ainda para isto a mudança de clube para o 380, já que seus donos são próximos a muitos atores da cena. A proximidade entre *Dando* e *Dûsk* se consagrou no SP na Rua de 2017, em que as duas festas dividiram uma tenda. Além da área que abrigava os DJs, foi instalada também outra tenda semifechada para fazer as vezes de *dark room*, que foi chamada de *dark rooa*.

[202] O termo *warm-up* também pode ser usado para designar a reunião de amigos que precede a ida a uma festa, seja em um bar ou na casa de alguém; um equivalente em português é a tradução bastante literal *esquenta.* Nestes momentos de reunião, toma-se uns drinques, encontra-se os amigos e/ou compra-se as substâncias que serão combustível da jornada que se inicia.

[203] Outro resultado das transformações da *Dando* foi um aumento na proporção de homens heterossexuais e mulheres (heterossexuais, bissexuais e lésbicas) na festa.

"cedo" – festas longas permitem mais momentos de conversa e descanso durante o próprio evento. Também é uma ocasião em que se pode escutar em grupo e comentar *sets* gravados e publicados na internet: na ocasião, ouvimos um *set* de Mauro, que estava por chegar de Berlim nas semanas seguintes e se apresentaria na *Dûsk* de novembro.

Por volta das 13h, fomos para casa descansar para a noite de sábado. Cerca de 22h, a balada recomeçou pela descida da Rua Augusta em direção à Praça Roosevelt. O espaço lateral da praça é ocupado por skatistas, músicos de rua, pedintes, ambulantes, atores e toda uma fauna noturna. Trata-se de um relevante ponto de encontro para membros de muitas cenas, que ocupam a área, seja nas mesas dos bares e filas dos teatros da calçada, seja sentados nas escadarias da praça, conversando, bebendo, fumando maconha e namorando. Lá encontramos invariavelmente alguns colegas de festa aproveitando mais um *esquenta*. Um exemplo é o Bar Bambolina, reduto *clubber* localizado na Praça. A ex-gerente do espaço é uma DJ frequentadora da cena, e o bar chegou a abrigar uma edição da festa *DSviante*, em 2016. É utilizado ainda como ponto de vendas de ingressos antecipados de festas *independentes* de grande porte. Em épocas de menor frequência de festas, como nos anos de 2013 e 2014, a Roosevelt foi para mim e para muitos o destino final de várias noites.

Entre meia-noite e 1h, geralmente, é hora de percorrer a rua em direção à Rua da Consolação, onde um posto de gasolina acena com quiçá a última chance de comprar seu maço de cigarros, balas ou chicletes: a loja de conveniência. De lá, são mais três quarteirões até o L'amour, antigo *inferninho* onde acontece uma vez por mês a festa *Tenda*, e espaço central na região que vem se tornando um lócus da cena de São Paulo.[204]

Chegando na esquina da Bento Freitas com a Major Sertório, somos abordados por um dos *dealers*[205] que circulam por lá, ouvimos gracejos das trabalhadoras do sexo e recebemos os pedidos das pessoas em situação de rua que circulam por ali. Somos já parte do bando que enche a calçada em frente ao L'Amour e ao Baíuca, bar vizinho que, mais do que ser um local de *esquenta*, acompanha a *Tenda* inteira e permanece aberto até após o término da festa.

A senhora simpática do caixa já nos conhece e reclama se não a cumprimentamos a caminho do banheiro, onde os apertados podem se aliviar enquanto não entramos na festa, o

[204] Segundo interlocutores, o L'Amour passou a funcionar apenas como casa alugada para as festas, em algum momento entre 2014 (quando aconteceu a primeira festa independente lá) e o fim de 2016. Este fato é ilustrativo do crescimento da cena no período.

[205] O termo em inglês *dealer* (traduzido literalmente para o português seria "negociante") é usado na cena para designar os revendedores de drogas ilícitas, em detrimento de "traficante", de tom mais pesado e criminalizante. Como vimos no Capítulo III, é também utilizado na cena de Berlim.

que às vezes acontece horas depois de nossa chegada ao lugar. O Baíuca, antes de ser frequentado pelo público das festas *independentes*, já abrigava o público cativo da Bento, composto por prostitutas e pessoas de classes populares. O *jukebox*, dividido por todos, disputa os ouvidos dos presentes com o zumbido grave vindo da boate vizinha e seu sistema de som alugado.

As primeiras bebidas são compradas ali, no bar ou nas banquinhas e carrinhos dos camelôs que fazem ponto no entorno. Várias dezenas de pessoas, em sua maioria rapazes gays de classe média, se concentram em frente ao L'amour, em cuja parede externa brilha o triângulo de lâmpadas fluoresecentes que simboliza a festa e avisa que hoje tem *Tenda*.

Destas, algumas já terão entrado e portarão suas pulseiras com um nome impresso de um ícone *gay* nacional ou internacional (Gal Costa, Betty Lago, Dener, Jorge Lafond, Vange Leonel, Grace Jones, Madonna), ou alguma personalidade da noite *gay* paulistana (Bruno Mendonça, Márcia Pantera.) A pulseira dá direito a sair da boate para fumar, mas quem o faz também aproveita para bater papo com aqueles que estão fora e para comprar as bebidas que são vendidas por ali a preços menores do que os do L'Amour. Outras entrarão a seguir, outras ainda estarão na dúvida, esperando sinais e estímulos para a decisão. O importante é que, qualquer que seja a decisão, a rua é parte da festa. Rua, camelôs, Baíuca e L'amour formam o cenário composto da *Tenda*.

Quando decidimos entrar, somos recebidos por Patty, uma elegante mulher de meia-idade que ocupa o posto de *door.* Como vimos no capítulo anterior, é a *door* quem recebe o público, decide a quem dar desconto no valor da entrada e reconhece as figuras centrais da cena que, quem sabe, serão liberadas do pagamento.[206] Já na segurança, no bar e no caixa, trabalha a equipe do próprio L'Amour, em parte composta por senhores e senhoras de aspecto simples, com ar de família, refletindo menos a cena *clubber* do que a história da casa.

Se cheio, o L'Amour estará muito quente. As luzes, os infindáveis espelhos, e a fumaça constante confundem nosso olhar. No centro da pista de dança, há um tablado com duas barras para *pole dance*, usadas antigamente como estratégia de promoção das moças que negociam seus dotes na arte erótica. Na *Tenda*, quem as usa são *performers*, profissionais ou não, contratadas ou espontâneas - *drag queens*, moças acanhadas, *bichas* abusadas, seja quem for, na *Tenda* tem sempre alguém girando na barra. Um episódio ilustra bem a centralidade do *pole*: numa

[206] Após mais de um ano indo a praticamente todas as edições da festa, eu, Marcio e nosso infalível companheiro de festas Yuri, recebemos a benesse de integrar a lista permanente de convidados da *Tenda*, não tendo mais que pagar entrada. Além de nossa assiduidade, esta decisão pode ter sido influenciada também pelo fato de os dois organizadores da festa terem sido entrevistados para esta pesquisa semanas antes de sermos avisados da inclusão. Esta relação culminou com o convite para que a GeY integrasse o *line-up* da edição de junho de 2017, na véspera da Parada do Orgulho LGBT, e da edição de aniversário de três anos da festa, no mês de agosto seguinte.

noite em que chovia muito, chegamos cedo na festa e o público estava diferente, muito jovem, mais alinhado do que de costume. Yuri então exclamou: "*Tá* tão estranho que não tem nenhuma *bicha* pendurada no *pole dance*".

Os reservados dos três banheiros são frequentemente ocupados por mais de uma pessoa, em duplas, trios ou mais, de gêneros diversos. Uma boa maneira de perceber quem está vindo pela primeira vez é a atitude em relação aos banheiros. Impaciência na fila, simbolizada pelas batidas na porta; a pergunta, tão central lá fora, aqui ingênua: "este banheiro é feminino ou masculino?". Ou ainda, quando algum comentário jocoso é feito, é sobre sexo, não sobre drogas: pressupõe-se que mais de uma pessoa saindo da cabine significa que estas estavam transando. Nos banheiros, não há regra de gênero ou quantidade. Nos sofás também não há regras. Como em Berlim, sobe-se neles e funcionário nenhum se incomoda com isso.

No som, a *Tenda* passeia do *pop* estadunidense de rádio a clássicos da *house music*, da banda britânica Sade, sensação *soft* dos 80, à funkeira Tati Quebra-Barraco. É notável a maestria com que os DJs residentes mixam faixas que não foram feitas para a pista de dança, como canções de Rita Lee, Caetano Veloso e Marina Lima.[207]

Por volta das 4h, algo parece se transformar na atmosfera da festa. O som fica mais eletrônico e intenso, e a festa vai se encaminhando para um encerramento embalado ao ritmo de músicas icônicas da *club culture*, como o hino da dupla britânica Underworld "Born Slippy", trilha sonora do clássico filme "Trainspotting".[208] Ou "Halcyon + On + On", de Orbital, outra dupla britânica.[209] A estas se unem faixas que vêm se tornando símbolos da própria *Tenda*, como as da dupla brasileira de *electroclash* No Porn ou a pouco eletrônica Marina Lima. O *set* parece contar uma história sobre a noite e sobre cenas *gays*.

A *Tenda*, diferente de outras festas, termina no auge. E também termina "cedo", por volta de 6h da manhã. A festa é encerrada invariavelmente com a pergunta que ecoa entre as dezenas de remanescentes na Bento Freitas, já iluminada pelo dia e cheia dos restos da noite: "Onde é o *after*?".

Naquela noite específica, Tiago, um dos organizadores da festa, já havia avisado ao microfone, quando findou a última música, que ainda estava acontecendo a *Capslock*.[210] Alguns

[207] Ao longo de 2016, de maneira similar ao que aconteceu com a *Dando*, os subgêneros eletrônicos passaram a dominar os *setlists* da *Tenda*.
[208] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iTFrCbQGyvM. Acesso em: 21 nov. 2017.
[209] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bV-hSgL1R74. Acesso em: 21 nov. 2017.
[210] Há pelo menos quatro festas mensais que acontecem sábado à noite e avançam pela tarde de domingo: *Blum*, *Capslock*, *Mamba Negra* e *ODD*. Sendo assim, a chance de a *Tenda* coincidir com uma festa de longa duração é muito grande.

amigos estavam na *Capslock* desde a noite; migrar para lá me pareceu uma boa opção, energizado que estava com o fim sempre apoteótico da *Tenda.*

A festa acontecia em um galpão no bairro do Limão; um táxi ou Uber até lá sairia caro, já que estava sozinho. Decidi então pegar o metrô na República até a Barra Funda e de lá, chamar um Uber. O metrô demorou um pouco a passar e, chegando no terminal Barra Funda, tive dificuldade para pegar o carro, o que ativou o cansaço que estava amortecido e me deixou levemente de mau humor.

Chegando na porta da festa, chamou minha atenção a faixa etária das pessoas que se reuniam em frente ao galpão. Era uma horda de meninos e meninas muito jovens, quase adolescentes, o que confesso me incomodou um pouco. A fila não era longa, mas o responsável pela lista não encontrava alguns nomes do grupo que estava à minha frente, atrasando o processo e aguçando minha impaciência. Por fim, quando fui pagar, a caixa me avisou que fotografias e vídeos estavam proibidos, pediu meu celular e colou adesivos nas câmeras frontal e traseira, replicando o gesto do Berghain. Mal-humorado, soltei uma piada ácida, sugerindo que a festa adotasse o nome de *Berghain Brasil*. Por sorte, a moça não entendeu, e finalmente entrei no galpão.

Lá, encontrei novamente Joana, para quem resmunguei alguma reclamação, que foi recebida com certa incompreensão. Passando à segunda pista, encontrei mais amigos, e a *house* contagiante tocada pelo consagrado DJ Renato Cohen rapidamente dissipou meu mau-humor; já estava de novo em modo *clubber* e dançava como se não houvesse amanhã. Meses depois, Joana ainda faz troça ao relembrar o episodio e a transformação do meu humor. Quando ela me viu pela segunda vez na festa, eu já estava, em suas palavras, “rebolando até o chão colado na caixa de som, levantando o shortinho para se mexer melhor”.

No meio da tarde, saí da *Capslock*, que ainda estava relativamente cheia, para encontrar Marcio no Anhangabaú, onde, no vão sob o Viaduto do Chá, acontecia a *Roda de Samples*. Brincando com a ideia de roda de samba, tratava-se de uma mesa em que vários artistas operavam seus computadores, sintetizadores, programadores, produzindo ao vivo uma sinfonia de sons eletrônicos que evoluía sem fim (ver Figura 10). Parte dos organizadores são membros do coletivo *Voodoohop*, dentre eles Nicolli Penteado, produtora da *Blum*, que é a festa de *low BPM* de maior destaque na cena contemporânea e espécie de herdeira direta da *Voodoo*. A *Roda de Samples* apresentava a relação entre arte, música e festa com a ocupação dos espaços abertos da cidade que caracteriza as festas *de rua*, como apontado no Capítulo II.

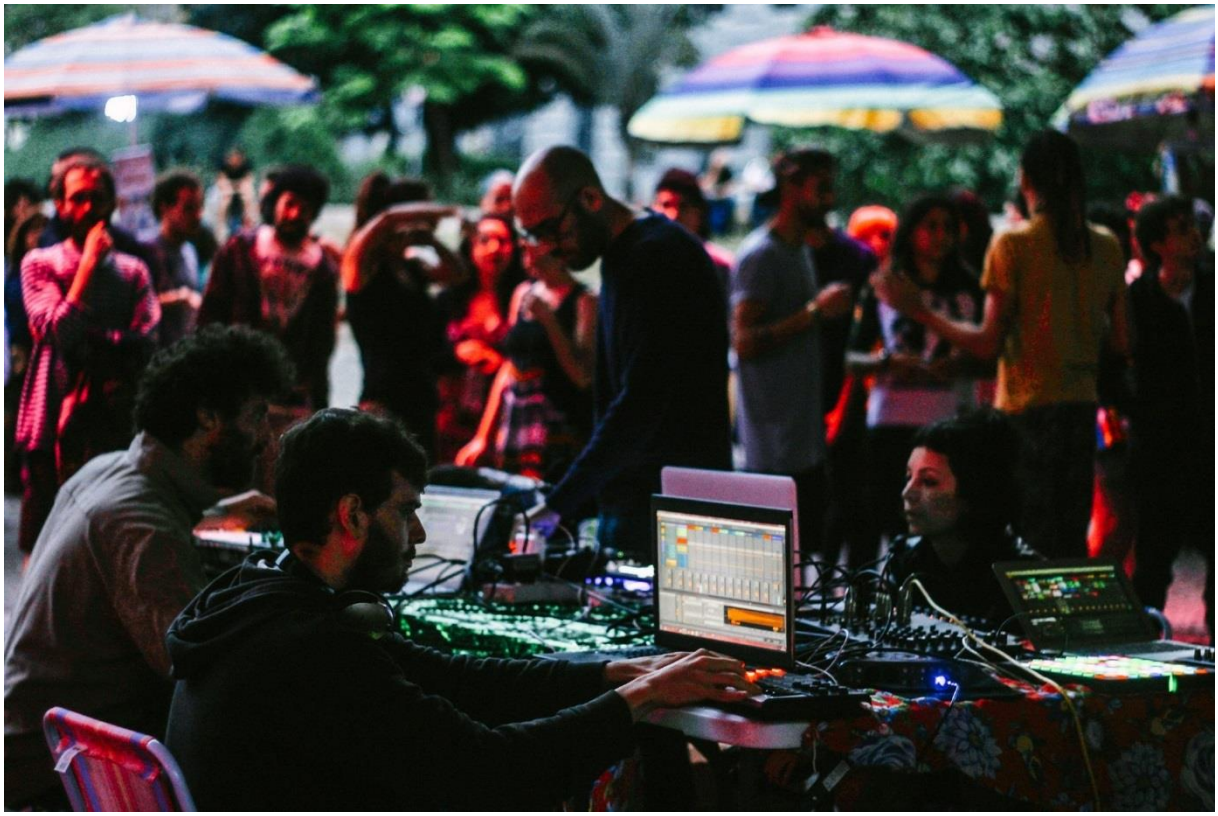

Figura 10: *Roda de Samples*. À direita, Nicolli.[211]

O ritmo era mais lento do que o usualmente tocado na pista de dança das festas e o clima era bastante relaxado, de encontro entre amigos e de experimentação musical. Como toda festa realizada em espaços abertos, esta contou com a presença de pessoas que transitam pelas ruas por outros motivos. Na ocasião, se juntou ao público que assistia um grupo de crianças que passeava no Vale, em sua maioria meninos de pele mais escura e perceptivelmente de classe mais baixa do que o público da *Roda*. Empolgados, pediam insistentemente aos integrantes para participarem, cantando no microfone que acompanhava os sons eletrônicos. Finalmente, o microfone lhes foi passado, e alguns dos meninos entoaram canções inteiras de *funk* nacional, apresentando um domínio das letras impressionante para crianças tão novas: nenhum parecia passar de 12 anos de idade.

Os operadores dos aparelhos acompanhavam as canções, improvisando batidas de *funk* em harmonia com os vocais das crianças, cujo talento arrancou aplausos entusiasmados da plateia. Foi um dos momentos em que as possibilidades de ocupação do *espaço público* com festas

[211] Fonte: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1278587368849105&set=pcb.320873768291203&type=3&theater. Acesso em: 21 nov. 2017.

e música se materializava; o almejado papel de comunhão e produção de encontros raros na cidade ali se cumpriu, ainda que de maneira fugaz.

Às 22h, a *Roda* se encerrou, respeitando o horário de silêncio. Os artistas foram aplaudidos entusiasmadamente. Cansado e satisfeito, fui para casa com Marcio, encerrando um longo fim de semana, cujo ritmo intenso de múltiplas festas, circulação pela cidade e hedonismo delirante tem sido cada vez mais frequente na cena de São Paulo.

A cena *independente* de 2015 a 2017

Após esta descrição de um fim de semana típico da cena paulistana em 2016, podemos agora passar a uma apresentação do estado da cena no período de 2015 a 2017, cujas principais transformações pretendo abordar neste capítulo. Por um lado, as festas *de rua* perdem um pouco do protagonismo; por outro, se multiplicam as festas em cada vez mais numerosos espaços alternativos.

Um dos elementos do amadurecimento da cena é a busca por estreitar a conexão entre festas *independentes* frequentadas por um público *gay*[212] e festas de música eletrônica frequentadas por público misto em termos de sexualidade. Estas vêm sendo também chamadas de festas *clubber*. Este termo que, como vimos, chegou em São Paulo nos Anos 1990, caiu em desuso na década seguinte e retorna ressignificado na cena contemporânea. A profusão nas festas *clubber* de performances que tematizam marcadores sociais da diferença e desigualdades e o esforço em diminuir a hegemonia branca e cisgênero entre os DJs são indicadores da relativa sintonia da cena com demandas políticas contemporâneas. Por outro lado, as festas *gay* têm tentado se aproximar estética e musicalmente da cena de música eletrônica *underground*.

Outro efeito desta politização é a preocupação com a manutenção de um equilíbrio mais ou menos bem-sucedido entre homens e mulheres nos *line-ups* dos eventos, como mostrarei com o debate acerca do Festival Dekmantel, que também pôs em questão a translocalidade da cena e a ambiguidade da noção de *underground.*

Veremos ainda como se materializam disputas entre agentes com diferentes níveis de poder na cena e fora dela: entre os agentes criticados, estão certos clubes que se sentiriam ameaçados pela nova onda de festas e estariam tentando boicotar a cena, e festas mais capitalizadas, acusadas pelas festas menores de práticas pouco democráticas e "predatórias". O patrocínio de festas por marcas de bebida também é um foco de disputa em meio ao crescimento da cena.

[212] Ao contrário do que acontece na cena berlinense, aqui não aparece tanto a expressão *festa queer.*

Mais tensão surge a partir do debate sobre festas *de sexo* e regimes de visibilidade, que apresentarei através de dois casos, o primeiro deles envolvendo a conexão São Paulo-Berlim, e o segundo, envolvendo uma festa de São Paulo e a maior rede de televisão do país.

Para finalizar o capítulo, trago um panorama dos efeitos ambivalentes da chegada da gestão conservadora de João Doria à Prefeitura da cidade. Por um lado, os efeitos de cerceamento à livre expressão e ocupação da cidade se fazem sentir. Por outro lado, o alerta sobre esta postura vem produzindo mais engajamento, mais solidariedade e mais festa.

Comecemos então pelo processo de transição da *rua* aos espaços alternativos por parte das festas *independentes.* Ao longo do ano de 2015, enquanto eu estava no estágio em Berlim, a cena de São Paulo passou por um deslocamento, em que as festas *de rua* diminuíram visivelmente. Este encolhimento foi apontado por matéria da revista eletrônica *Thump* em julho, cuja chamada era: "Onde foram parar as festas de rua de São Paulo?".[213]

A *Selvagem* teve sua última edição mensal na Praça Dom José Gaspar em outubro de 2015. As edições pagas, que já vinham se multiplicando, passaram então a ser majoritárias no ano de 2016.[214] A festa *Mel* já havia deixado de ser mensal em fins de 2014, e a festa "irmã" *Lua* abandonou a Praça em meados de 2015, tendo realizado algumas edições no bar Ipê da Praça, na rua da Consolação, a poucos metros da Dom José Gaspar.

As festas no Ipê também extrapolavam o bar e tomavam o largo em frente.[215] No entanto, a mesa em que tocavam os DJs ficava do lado de fora apenas até 1h, quando era transferida para o interior do bar, havendo cobrança de entrada. Evitava-se assim problemas por conta do barulho e a festa podia virar a noite. Este novo modelo de festa híbrida parecia anunciar a tendência que se multiplicou durante o ano. Um movimento que já existia e que foi crescendo desde 2014 é o do uso de espaços alternativos aos clubes mais regulados, como antigas fábricas e oficinas, garagens, ocupações, *inferninhos*, cinemas pornô e clubes de sexo. Passa-se a ter menos festas de graça na rua e mais festas em espaços alternativos com cobrança de entrada. A grande diferença em relação aos clubes "oficiais", no entanto, é a de que nestes ambientes há menos regulação sobre o comportamento dos frequentadores por parte das equipes das festas em comparação com os clubes. Com este movimento, ressurge ainda o termo *clubber* como um qualificativo da cena, ainda que desta vez a relação dos participantes da cena se dê muito mais com as festas

[213] Disponível em: https://thump.vice.com/pt_br/article/onde-foram-parar-as-festas-de-rua-em-sao-paulo. Acesso em: 22 nov. 2017.
[214] A *Selvagem* é considerada por muitos interlocutores como parte de outra cena, por atrair um público mais *comportado*, especialmente nas edições fechadas. Portanto, não a acompanhei nos últimos anos da pesquisa.
[215] O Lourdes, espaço que tempos depois abrigaria a *Dûsk Verano*, se localiza no mesmo largo.

do que com os espaços. Ao contrário de Berlim e da São Paulo dos Anos 1990, os clubes estabelecidos de hoje na cidade não oferecem as condições para a realização de festas consideradas *underground*, como vimos acima.

Isto é um resultado direto do desenvolvimento da cena: a popularidade das festas *de rua* estabeleceu uma audiência cativa que cresce continuamente. Assim, tornou-se viável o aumento das festas fechadas em detrimento das festas *de rua*, cujos custos muitas vezes sobrecarregam os produtores. A verba para custeio das festas abertas quase sempre depende exclusivamente de bares montados pelos próprios eventos nos locais. No entanto, o lucro da venda de bebidas dificilmente dá conta dos diversos gastos, como aluguel do equipamento de som e de banheiros químicos – os artistas, muitos deles também produtores da festa, geralmente se apresentam de graça.

Neste contexto, surgem espaços como os *inferninhos* Skorpios e L'Amour, o clube de sexo Clube 205 (que até julho de 2016 se chamava Blackout), o Bar do Meio, a Supersauna, todos no eixo Praça de República-Praça Roosevelt. Além destes, podemos destacar também a abertura de pequenos clubes que apresentam uma conexão maior com as festas *independentes*, como 380, AJ, Flash Club, Lourdes, UM55 e Zig, também nesta região. Estes clubes são vistos como *underground* pelos participantes da cena por permitirem uma utilização mais livre dos locais e exercerem pouco controle sobre o comportamento de seus frequentadores, como acontece nos demais espaços alternativos. Apresentam equipes reduzidas, muitas vezes limitadas ao bar e à limpeza – *door* e eventuais seguranças e bombeiros civis são contratados pelas festas a cada edição.

No coração do Centro Antigo vêm sendo realizadas festas em estacionamentos, em prédios ocupados e no porão da Faculdade de Direito da USP, espaço gerido pelo Centro Acadêmico.[216] Alguns edifícios ocupados no Centro também sediaram várias festas antes de serem reintegrados, como o Cine Marrocos e o Solário.

Já as festas que cresceram muito nos últimos anos, como a *Capslock*, *Mamba Negra* e *Selvagem*, e festas maiores, como a mais recente *ODD*, vêm ocupando amplos galpões e antigas fábricas em bairros outrora industriais, no entorno da região central da cidade, como Brás, Luz, Mooca, Limão e Ipiranga. Estas festas, que podem chegar a reunir milhares de participantes, costumam trazer em suas edições DJs renomados do cenário internacional de música eletrônica

[216] É interessante notar que só é possível utilizar o espaço dos estudantes para festas porque este conta com um entrada independente do resto do sisudo prédio da faculdade. Em 2017, o uso foi restrito, atendendo a reclamações do barulho por parte de padres que habitam o mosteiro vizinho.

underground. Muitos destes DJs são integrantes da cena de Berlim; boa parte deles inclusive compõe o elenco de artistas residentes do Berghain.

Outro efeito do crescimento da cena é que muitos produtores têm apostado em alongar a duração de suas festas. Já são bastante frequentes eventos que avançam pela manhã seguinte ao início, terminando às 10 ou 11 horas, como é de praxe nas festas de Berlim. *Capslock*, *Mamba*, *ODD* e *Blum* avançam ainda mais, encerrando-se no domingo à tarde. Em setembro de 2016, a *ODD* foi mais longe, oferecendo uma edição que durou 24 horas, aproximando-se das festas mais longas de Berlim, como a finada *Homopatik*, a *Buttons*, a *Cocktail D'Amore* e a *Klubnacht*.

A seguir, apresento as principais festas nas quais foi conduzido o trabalho de campo nos anos de 2016 e 2017.[217] Algumas das festas já apareceram no Capítulo II: são festas *de rua* cujas edições fechadas passaram a assumir o protagonismo nos últimos anos; outras, são festas novas que já surgiram como festas fechadas, apesar de também realizarem esporadicamente edições abertas.

As festas

Capslock

A *Capslock* foi uma das festas que cresceu exponencialmente a partir de 2015; suas edições chegam a receber mais de 2 mil pessoas. A festa buscou, em fins de 2016, estabelecer um lugar fixo e chegou a anunciar a criação do Centro Cultural Carlos Capslock em uma fábrica abandonada no Bairro do Limão (ou Freguesia do Ó, a depender da fonte). O espaço era alugado pela festa por mês, ao invés do costumeiro aluguel por evento que caracteriza os contratos das festas da cena. Lá chegaram a acontecer feiras, exposições e *workshops*, além das edições da *Capslock*. No entanto, o uso do espaço era alvo de reclamações constantes de vizinhos e a fábrica deixou de abrigar os eventos após seis meses.

A partir de junho de 2017, a *Capslock* passou a ocupar outra fábrica em ruínas no bairro do Ipiranga. O arranjo entre a festa e os proprietários do espaço remete ao tipo de contrato que se utiliza na cena de Berlim desde os Anos 1990. Trata-se de imóveis que serão em um futuro próximo demolidos ou inteiramente transformados para novos usos (em geral, prédios residen-

[217] Nos anexos, encontra-se a Tabela III, que apresenta um quadro mais completo das festas *independentes*.

ciais ou de escritórios). Como estas transformações não se dão imediatamente, abre-se a possibilidade de uso do espaço deteriorado por tempo determinado. Já que as festas providenciam o aluguel de banheiros químicos, iluminação e outras necessidades pontuais dos eventos, é possível alugar edifícios em ruínas que não têm tantas alternativas de uso devido ao estado precário: não faz sentido reformá-los, porque eles podem ser derrubados a qualquer momento.

Assim, a *Capslock* passou a administrar o espaço temporariamente, inclusive alugando a fábrica para outras festas. Isto gerou certo ruído na cena: interlocutores reclamaram que o valor do aluguel cobrado pela *Capslock* para as outras festas estaria alto demais. A acusação é de que estar-se-ia buscando lucrar com essa "descoberta" e consequente administração do espaço de maneira pouco solidária e eminentemente capitalista, contrariando o espírito de solidariedade que caracteriza a cena.

Mamba Negra

A *Mamba* experimentou um crescimento ainda mais impressionante do que a *Capslock*: em apenas dois anos já havia passado de ser uma festa de pequeno porte a reunir milhares de *clubbers*. Um dos frutos do crescimento da *Mamba* é o projeto Teto Preto, que se autointitula uma "*live jam* eletrônico-orgânica". No texto da página do projeto no Facebook, lê-se: "Teto Preto é a jam session eletrônica residente da festa Mamba Negra, que reúne músicos de diferentes backgrounds para sessions de livre improvisação. Música original, canções em ação, composição".[218]

O Teto Preto é um dos nomes que vêm produzindo música autoral na cena paulistana, e entre seus integrantes está a produtora da *Mamba* Laura Diaz, sob o codinome Angela Carneosso, além de Zopelar, produtor e DJ residente da *ODD* e L_cio, da *Capslock*, mais um elo na conexão entre as festas da cena. O videoclipe da faixa "Gasolina" ultrapassou a marca de 300 mil visualizações no Youtube.[219] Lançado em agosto de 2016 e protagonizado pelo bailarino e *performer* Loic Koutana, o clipe alterna imagens gravadas em uma antiga fábrica, como as que abrigam as festas, e cenas de uma manifestação na Avenida Paulista, remetendo diretamente ao quadro político do país, simbolizado pela ambígua onda de protestos desencadeada pelas "Jornadas de Junho".

[218] Disponível em: https://www.facebook.com/pg/tetopretolive/about/?ref=page_internal. Acesso em: 22 nov. 2017.
[219] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k0XzDN-Gv3A. Acesso em: 22 nov. 2017.

O efeito estético-político do corpo negro e seminu de Loic em uma coreografia vigorosa sob os olhares suspeitosos de agentes da Polícia Militar reúne um universo de significados sobre o Brasil de hoje e de sempre. O espírito combativo da faixa se traduz ainda na letra, que conta com versos como: "*gasolina neles!*" e "*eu sou uma metralhadora em estado de graça*".

O *EP* "Gasolina", que conta ainda com uma versão da canção "Já deu pra sentir", de Itamar Assumpção, foi o primeiro lançamento do MambaRec, selo vinculado à festa, que pretende promover artistas da cena. É também no contexto da *Mamba*, sob a curadoria de Cashu e L_cio, que surge a Rádio Vírusss, programa de rádio online em que se apresentam semanalmente artistas da cena e de fora dela que estejam passando por São Paulo.

Blum/Boilerketa

Surgida em 2014, a *Blum* é uma festa que oscila entre médio e grande porte (recebe entre 500 e mais de mil pessoas por edição, aproximadamente). A produtora Nicolli também é DJ residente da festa, sob o codinome Nika Tze. Bem como *Capslock*, *Mamba* e *Selvagem*, a *Blum* surge no contexto da *Voodoohop*; destas, é a que prossegue com o estilo *low BPM* e a estética *neo-hippie.* É frequentada por um público bastante jovem, que é chamado por alguns interlocutores de *geração pós-Voodoo*: são pessoas que entraram em contato com a música eletrônica pela primeira vez a partir da *Voodoohop.*

A *Blum* apresenta uma cenografia entre o lúdico e o apocalíptico, feita principalmente de materiais reaproveitados, com *lounges* ao mesmo tempo aconchegantes e improvisados. Dentre as festas de maior parte da cena, é a que mais se preocupa em oferecer áreas para descanso de fato acolhedoras, com colchões, tecidos, guarda-sóis, etc. (ver Figura 11). Outras festas contam apenas com poucos *pallets*, muitas vezes em áreas que ficam expostas ao sol ou à chuva. Este zelo com os *lounges* parece refletir a relação da produtora da festa com a *Voodoo* e a inspiração nas festas de Berlim, já que, naquela cidade, é comum a abundância destes espaços em todas as festas.

Figura 11: Um *lounge* da *Blum*.[220]

Além disso, a *Blum* foi a primeira a investir em *long sets* – como são chamados os *sets* de maior duração, geralmente acima de quatro horas. Um momento marcante neste aspecto foi o *closing* do Márcio Vermelho na *Blum* de abril de 2017, em que o DJ tocou por sete horas seguidas, impressionando a todos pela qualidade do *set.* Esta tendência foi crescendo entre as outras festas ao longo de 2017.

Em 2016, Nicolli lançou a *Boilerketa.* Muito menor do que a *Blum*, ela ocupa um dos menores espaços da cena, o Skorpios, cuja pista de dança não comporta uma centena de pessoas. O nome da festa faz referência ao Boiler Room, projeto britânico que desde 2010 filma e transmite online e ao vivo DJs tocando para poucas pessoas em pequenos ambientes, e a ketamina, uma das substâncias mais apreciadas na cena. O preparo da ketamina para consumo recreativo se faz justamente pela fervura (*boiling* em inglês) do líquido anestésico para obtenção do pó inalado pelas *clubbers.* A *Boilerketa* se destaca por apresentar um clima intimista e despretensioso, e por vezes é realizada durante a semana, às quintas-feiras.

[220] Fonte: https://www.facebook.com/coletivoblum/photos/a.185613748306828.1073741828.185553008312902/775463799321817/?type=3&theater. Acesso em 29 nov. 2017.

DSviante

A *DSviante* foi criada em 2014 pela produtora Joana Franco. Tem como DJs residentes a veterana Andrea Gram, Juba Sprovieri e o francês Xavier Dunwich, ligado à *Voodoohop.* Segundo Joana, a festa foi a primeira a descobrir o Porão da San Fran, onde antes aconteciam apenas festas organizadas pelos próprios estudantes; depois da *DSviante*, o Porão passou a abrigar esporadicamente festas da cena. É uma das festas de pequeno porte da cena em que a filosofia *DYI* (do it yourself [faça você mesmo]) mais se concretiza. Em entrevista, a produtora apontou esta preocupação:

> A *DSviante* desde o começo sempre teve uma pegada super *underground*, de ser uma coisa *hand made*. A gente gosta de fazer com a mão, tipo assim, 95% das nossas festas, a gente que limpou antes e depois, sabe? E os lugares que a gente fez saíam mais limpos depois, sabe? E a gente que montava tudo, todas as pessoas envolvidas participavam do trabalho, sempre contava com ajuda de amigos. Sempre cobramos ingressos com preços baixos, mas os artistas nunca deixaram de ser pagos. O cachê foi aumentando com o tempo, mas eles gostavam de participar e faziam questão, porque tem muito essa coisa de fomentar a cena local. A *DSviante* fez muitos artistas se encontrarem, chamou gente das antigas *pra* tocar com gente nova, gente que trabalha com arte visual, de diferentes áreas, *pra* trabalhar junto. E mantemos o preço baixo, a ideia é que a festa se cubra, então a gente sempre teve a política de prometer um mínimo e, se a festa desse mais, todo mundo que trabalhou ganhava mais igual.

Este aspecto *underground* a que se refere Joana se traduz também nas locações. Em diferentes formatos e horários, a *DSviante* já ocupou, além do Porão, bares na República, na Roosevelt e no Arouche, um estacionamento e uma ocupação na Sé, além do UM55 e do L'Amour. Em 2017, Joana tem se dedicado a projetos paralelos temporários, além de co-produzir a *Dûsk.*[221]

Festa Estranha

A *Estranha* foi produzida entre 2015 e 2017 por Marcelo Dávila, da *Dando* e da *PopPorn*, e pela *performer* Dudx, figura central da cena, que já atuou em festas como *Dando*, *Kevin*, *ODD* e *PopPornParty*. A festa se caracterizava por enfatizar a *montação* e as performances, indo desde *drag queens*, como em diversos clubes *gays*, até produções consideradas conceituais, com elementos de androginia e pós-humanidade. A *Estranha* retomava a tradição das figuras

[221] Para uma apresentação da *Dûsk*, ver a primeira seção do presente capítulo.

espetaculares da noite *gay* paulistana e a inspiração *club kid*, repetindo a tendência que explodiu na cena *clubber* da década de 1990, como vimos no Capítulo I. Estas referências se traduziam em entradas triunfais, como a chegada das *montadas* em um caminhão cujas portas estavam também *montadas* na edição *Evolução.* O evento marcava a volta da festa em outubro de 2016, após um hiato de seis meses. Dentre as *montadas* que saíram do caminhão, estavam a própria Dudx, além das *performers* Ivana Wonder e Yala, o *promoter* Eduardo Laurino e o produtor de festas Thiago Roberto (ver Figuras 12 e 13).

Figura 12: Caminhão *montado* [222]

Figura 13*:* As *montadas* chegando [223]

[222] Fonte: https://www.facebook.com/estranhafesta/photos/a.694021157429111.1073741846.477703099060919/694022334095660/?type=3&theater. Acesso em: 23 nov. 2017. Foto de Marcelo Elídio.
[223] Fonte: https://www.facebook.com/estranhafesta/photos/a.694021157429111.1073741846.477703099060919/694022627428964/?type=3&theater. Acesso em 23 nov. 2017. Foto de Marcelo Elídio.

Na edição seguinte, o tema era *fast-food*: nos textos e nos *looks*, fazia-se trocadilho com o termo fritas. Além das típicas batatas de *fast-food*, *fritas* (ou *frito*/*frita*) designa quem está muito agitado por conta do consumo de certas substâncias estimulantes. Desta vez, a atração na Rua Bento Freitas, em frente ao L'Amour foi o *food truck* de onde saíram as *montadas*, em mais uma chegada espetacular (ver Figura 14). A volta da *Estranha* em fins de 2016 trouxe também uma transformação no som, com mais ênfase nos ritmos eletrônicos e a participação de DJs consagrados na cena, como Andrea Gram e Márcio Vermelho. Isto refletiu também a participação de Dudx nas festas de música eletrônica *underground* no período.

Figura 14: As *fritas* Eduardo, Thiago, Dudx, Marcelo e Yala[224]

[224] Fonte: https://www.facebook.com/estranhafesta/photos/a.720629101434983.1073741847.477703099060919/720632074768019/?type=3&theater. Acesso em 23 nov. 2017. Foto de Marcelo Elídio.

PopPornParty/Dando/Hole Dance

A partir de 2015, festas *de sexo* mensais começam a ganhar destaque na cena. Estas festas contam com *dark rooms*, como vários clubes *gays*. A diferença, no entanto, está na tolerância da nudez e do sexo explícito em qualquer ambiente da festa, bem como da exploração do tema sexual nos materiais de divulgação, na decoração das casas e no vestuário dos participantes, com peças em couro e emborrachadas que remetem a universos de fetiche, como o *leather* e o BDSM.

Por outro lado, estas festas se diferenciam de festas organizadas diretamente por clubes de sexo masculinos, saunas e *cruising bars* (bares de *pegação*) como os pesquisados por Braz (2012) porque são abertas para mulheres e a música ocupa um lugar de maior destaque, com DJs reconhecidos e *line-ups* identificados nos materiais de divulgação.

A *PopPornParty* é a maior destas festas. Surgiu vinculada ao PopPorn Festival, festival de cinema sobre sexo e sexualidade reconhecido no país e no exterior que acontece anualmente em São Paulo desde 2011. O festival, por sua vez, é uma dissidência do Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade, que, ao longo de dezenas de edições, foi adotando um tom mais comercial e palatável para o grande público. Como vimos no Capítulo I, o festival foi fundamental na consolidação não apenas da cena *clubber* de São Paulo, mas na formação de certa identidade jovem e urbana associada à diversidade sexual em São Paulo e no Brasil.

A *PopPornParty* foi lançada como uma estratégia para levantar fundos para o festival, que sempre sofreu com a escassez de verba e patrocínios. Logo se tornou um sucesso e passou a acontecer para além do período do festival, se tornando uma festa mensal, cujas edições chegam a receber mais de mil participantes. Seu público é composto majoritariamente por homens gays, mas entre os frequentadores há também um significativo número de mulheres heterossexuais, bissexuais e lésbicas e homens heterossexuais e bissexuais. Além disso, os produtores Thiago e Marcelo estabelecem parcerias com a militante e agitadora cultural Patty Delli, do evento *Terça Trans*, voltado a travestis, mulheres trans, admiradores e aliados. Assim, em muitas edições, a equipe do bar é composta por mulheres trans, além de elas comporem parte do público em número muito maior do que o comum em festas *gays* e *clubbers*.

Marcelo e Thiago também produzem desde 2016 a *Dando*, de que falamos na abertura do capítulo. Em parceria com Tiago Franco, que atua como DJ e produtor de música sob o codinome Gezender, Thiago Roberto produziu ainda a *Hole Dance*, que buscava ser uma festa de música eletrônica *underground* voltada para o público LGBT. Segundo Thiago, a *Hole* era

"para as manas que gostam de música eletrônica fina, mas de coração são bagaceiras". Entretanto, a festa durou apenas cinco edições ao longo de 2016; segundo interlocutores, foi encerrada devido a divergências musicais entre os produtores.

Kevin

Completando o espectro de festas *de sexo* do campo, temos a *Kevin.* Criada em 2015, a festa ocupa uma posição ambígua na cena. A princípio ela privilegiava a música *pop*, mas seguindo certa tendência das festas *gays* do recorte, como *Dando*, *Estranha*, *PopPorn* e *Tenda*, passou a incluir mais e mais DJs de música eletrônica em suas edições. Na opinião de alguns interlocutores, o produtor Rafa Maia seria uma espécie de *parasita* da cena, visto que contrata os DJs e *performers* que circulam nas outras festas, mas não desenvolve a proximidade e a reciprocidade que caracterizaria as relações entre as *clubbers*, que costumam combinar aspectos profissionais e afetivos.

Este desconforto aumentou quando Rafa assumiu a administração do espaço Zig, no primeiro semestre de 2017. Sendo um dos poucos produtores de festa que também controla um espaço, ele passou a produzir uma festa gratuita com DJs renomados, a *Sauna de graça no Zig*, contando com os lucros do bar. Além de ser considerada por alguns como uma concorrência desleal, já que a maior parte dos produtores de festas pequenas dispõe apenas da renda da entrada das festas, a atitude foi ainda mais malvista pelo fato de as edições da *Sauna* não serem incluídas no calendário conjunto que circula entre os produtores da cena. Por fim, elas costumam ser anunciadas apenas dias antes de acontecerem, o que impossibilita que a festas coincidentes elaborem estratégias ou mesmo alterem a data de suas edições.

Houve também um problemático episódio envolvendo a *Kevin* e a Rede Globo que evidenciou as tensões acerca do regime de visibilidade e segredo em jogo nas cenas *underground*, especialmente quando incluem festas onde ocorrem práticas sexuais explícitas. Abordaremos este caso mais adiante.

ODD

Também em 2015, surge a *ODD*, festa que apresentou o crescimento mais rápido da cena. De um pequeno evento de música eletrônica experimental realizado no clubinho 355, passou a ser, já no início de 2016, uma das três maiores festas da cena, com *Capslock* e *Mamba.* Destaca-se das demais por vir de um *background* alheio à órbita da *Voodoo*. Seus produtores e

DJs residentes são Davis, Márcio Vermelho e Zopelar. Os três foram residentes do D-edge e, segundo a interpretação de interlocutores, abandonaram o clube à medida em que a cena *independente* ia se firmando e o clube insistia em um modelo fechado e desconectado das novas possibilidades, bem como fizera Paulo Tessuto anos antes.

A festa se destaca por sua produção impecável, pela seleção dos DJs, que conta com nomes renomados no cenário internacional, e pela qualidade técnica do equipamento de som. Além disso, dá bastante espaço para performances artísticas de artistas LGBT e não-brancos. Realiza esporadicamente edições *de rua*, bem como integra a programação do SP na Rua.

Esteve no centro da disputa entre as festas *independentes* e o poder público (e os clubes regulares, especialmente a D-edge, segundo interlocutores) quando teve uma edição embargada já no momento de abrir a festa, episódio que comentarei a seguir. Inicialmente, o *techno* era protagonista, mas como parte de certa tendência geral da cena, passou a apresentar mais *sets* de *house* ao longo de 2017.

Sangra Muta

Após o fim da *Hole Dance*, Tiago Franco (ou Gezender), lançou a *Sangra Muta*. Fortemente vinculada à *Mamba* (em cuja produção Tiago trabalha), a *Sangra* investe em nomes de peso na cena para compor o *line-up* de suas edições, como Paulo Tessuto e L_cio, da *Capslock* e Cashu, da *Mamba.* A estética do evento (ou *visuais*, como se chama na cena os aspectos de identidade visual, cenografia e performance das festas) reproduz o estilo apresentado pelo projeto Gezender, *persona* do produtor da festa, que vem se destacando na produção autoral. Em outubro de 2017, Gezender lançou um *EP*[225] em parceira com o artista Moebiius pelo renomado selo alemão Gigolo Records. Bem como esta e como a *ODD*, a *Sangra* passou em 2017 a dar mais espaço à *house*.

Diversificando a cena

Durante o ano de 2016, um movimento duplo começa a tomar forma na cena de festas *independentes* da cidade. Por um lado, as interpelações acerca de questões de raça, sexualidade e identidade de gênero se multiplicam nas festas de música eletrônica *underground* ou festas

[225] *EP* é a sigla para *extended play*, nome dado às gravações longas demais para serem consideradas *single*, mas curtas demais para serem consideradas um *LP* - *long play.*

clubber. As respostas a estas demandas passam o produzir reflexos no perfil dos participantes, no elenco de artistas e no conteúdo artístico tanto das performances quanto da música. Por outro lado, festas *independentes* que se caracterizavam por predominância de homens gays no público passam a dar mais destaque à música eletrônica, diminuindo ou mesmo eliminando o *pop* de seus *sets*.

A cena de música eletrônica da cidade de São Paulo sempre teve muitos gays (majoritariamente homens), mas o protagonismo destes diminuiu ao longo da década passada, ao contrário de Berlim, onde as festas *gays* são vistas como as melhores festas de música eletrônica *underground* desde esta época. Algumas festas que compõem o recorte da pesquisa em São Paulo buscavam e buscam fazer esta ponte, com maior ou menor sucesso. A *Hole Dance*, que se anunciava como uma festa de música eletrônica para gays, não deu certo e terminou precocemente. A *Estranha*, em suas últimas edições, vinha atraindo um público *clubber*, resultado da atuação de Dudx como *performer* em festas *clubber*, e da participação de DJs renomados na cena de música eletrônica em suas edições. Forte candidata a ser a principal festa que uniria as duas pontas da cena, a *Estranha* também foi encerrada em meio ao trabalho de campo. Já a *Tenda* abandonou completamente o *pop*, e se aproximou das *clubbers*, convidando DJs como Andrea, Amanda Mussi e Gezender.

As festas de *sexo* também vêm aprofundando esta aproximação: *PopPorn* e *Kevin* contam hoje com música eletrônica em boa parte da noite. Já a *Dando* é a festa em que esta mistura mais se concretizou, seguindo a *proposta* de Thiago para a frustrada *Hole Dance.* Tocando exclusivamente subgêneros de eletrônica, a *Dando* não apenas escalou Amanda Mussi como DJ residente, como constantemente convida figuras que marcaram as cenas da década de 1990 em diante, como os DJs Marcão Morcef, Magal e Renato Cohen.

O subgênero de eletrônica que predomina nas festas *gays* é a *house*, o que parece ter provocado um efeito na outra ponta: a predominância do *techno*, que marcou o período de afirmação da cena *independente*, entre os anos de 2013 e 2016, vem diminuindo. Hoje, boa parte das festas grandes tem dado cada vez mais espaço à *house*, gênero associado a um público *gay* no Brasil e em outras cenas (como dito anteriormente, Berlim é uma curiosa exceção).

O crescimento recente da cena de festas de música eletrônica *underground*, por sua vez, é caracterizado por um significativo grau de politização, fruto da relação das festas *de rua* com os protestos e as discussões sobre cidade, corpo e identidade que marcam certos movimentos sociais contemporâneos. Assim, muitos atores da cena estão conscientes do protagonismo branco, cisgênero, de classe média, e, em menor grau, heterossexual, das festas. Tornam-se cada vez mais frequentes discussões sobre o tema nos fóruns virtuais que se instalam nas páginas

dos eventos e dos DJs, produtores e demais artistas que se apresentam nos eventos. Nestes discursos, aparece a lembrança de que a história da música eletrônica *underground* é uma história protagonizada por grupos minoritários. Desde a *disco music*, passando pela *house* e pelo *techno*, a origem marginal da cena é constantemente evocada - problematizando certos branqueamento e "heterossexualização" que este universo enfrentou a partir da década de 1990.[226]

Boa parte das festas têm apostado em *performers*, além de videoartistas e cenógrafos, para compor as atrações de suas edições em paralelo aos DJs. Estas performances são, em sua maioria, realizadas por artistas negros, gays ou trans; boa parte destes é oriundo das festas *gays independentes*. Nas apresentações são abordadas as diversidades de gênero, sexual, racial e corporal, como no trabalho das artistas Ana Giselle, Aretha Sadick, Dudx, Euvira e Valentina. Um aspecto interessante que evidencia a circulação na cena é a origem regional destes artistas: Ana Giselle vem do estado de Pernambuco, Aretha vem do Rio de Janeiro. Dudx, apesar de nascido no estado de São Paulo, iniciou sua vida *clubber* em Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul (mesma cidade que abrigou a matriz do clube D-edge). Euvira se mudou da Bahia para São Paulo há poucos anos, e Valentina é do Paraná.

O *performer* negro Misael Franco, nome por trás da personagem Euvira, é um dos artistas visuais de maior destaque da cena: compõe o elenco da *Capslock*, da *Mamba* e da *ODD*, entre várias outras festas. Sobre o papel da performance, ele diz: "o visual leva a ideologia da festa, o que a festa quer passar para além da diversão, para além do entretenimento. Transforma o som em visual, aquilo que você está ouvindo, você consegue ver".[227] Euvira aponta ainda o papel político das performances de artistas negros, trans e *drags* em meio a uma sociedade desigual:

> Tem festas que têm um posicionamento político forte, sobre racismo, sobre LGBTfobia, sobre transfobia, e eu sinto que meu trabalho é muito importante dentro disso, porque normalmente as pessoas negras que estão na festa ou estão limpando, ou são seguranças – é um serviço digno como qualquer outro, mas não pode ser a única opção.

Outra *performer* negra é a cantora trans Aretha Sadick, que se apresenta em várias festas da cena: um de seus projetos é baseado em canções da icônica Grace Jones. A *performer* e modelo trans e negra Valentina Luz também vem se destacando na cena, sempre portando os

---

[226] Uma boa análise deste processo de apagamento em escala internacional pode ser encontrada no artigo "*An alternate history of sexuality in club culture*", de Luís-Manuel Garcia. Disponível em: https://www.residentadvisor.net/features/1927. Acesso em: 11 out. 2017.

[227] Este trecho e o seguinte estão no depoimento da artista para o vídeo "A força do performer", disponível em https://tab.uol.com.br/noite#noite-fora-da-caixa. Acesso em: 30 nov. 2017.

leques que são sua marca registrada, em se lê "CUCETA", junção de "cu" e "buceta". Já Dudx aposta na androginia e na subversão do gênero, como aponta o uso do X no nome; além disso, busca fazer a crítica à gordofobia colocando em destaque seu próprio corpo gordo em performances que exploram a nudez. Por fim, o projeto musical Vermelho Wonder demonstra a consolidação do esforço de aproximação da cena *clubber* à cena artística ligada à diversidade sexual. No projeto, o DJ e produtor musical Márcio Vermelho, considerado por muitos o melhor DJ do Brasil, produz as bases eletrônicas sobre as quais a *performer drag* Ivana Wonder canta letras originais, em inglês e português. O projeto se destacou ao se apresentar em junho de 2017 no Red Bull Music Academy Festival, dedicado aos novos nomes da cena eletrônica do país.

Esta tendência de promover a representatividade de raça, gênero e sexualidade é apontada por muitos como uma espécie de antídoto contra a *mainstreamização* da cena, já que, à medida em que as festas passam a alcançar milhares de pessoas por edição, têm atraído mais heterossexuais e um público com uma postura mais convencional, os chamados *playboys* e *patricinhas.* Um exemplo de iniciativas no sentido de diminuir este apagamento é a formação da coletividade de arte negra Námíbìa, vinculada à *Mamba Negra*, sendo parte do elenco de artistas visuais da festa.[228] Fazem parte da coletividade, entre outros, Aretha, Euvira e Valentina. No entanto, é perceptível o ruído causado pela clara divisão entre DJs e outros artistas, em que os primeiros continuam sendo em sua maioria brancos, cisgêneros e de classe média. Em julho de 2017, a *Capslock* passou a contar com uma terceira pista de dança, também chamada Námíbìa e gerida pela coletividade, onde se apresentam apenas DJs não-brancos, significando uma exceção em meio à esmagadora maioria de *line-ups* composto por artistas brancos. Entre estes, se destacam o DJ Adalu, que mantém um projeto com Aretha, além da DJ negra e lésbica Dany Bany. É digno de nota o caráter intergeracional da coletividade: apesar de ser uma iniciativa de jovens artistas, vêm se integrando à Námíbìa artistas de mais idade que já atuavam na cena da cidade. É o caso de Dany Bany, que vêm do contexto do D-edge. Ao longo deste ano, o Námíbìa tem multiplicado suas aparições: dividiu uma tenda no SP na Rua com a *Mamba* e se apresentou no SESC, extrapolando o universo das festas.

[228] A opção do grupo em se denominar "coletividade", termo no feminino, ao invés do termo masculino "coletivo", mais usual, é parte de uma afirmação política de gênero.

Figura 15: A Námíbìa. À frente, vestindo jaqueta de couro, está Euvira. Atrás, vemos Ana Giselle (de máscara) e Aretha (de peruca laranja).[229]

Esta busca por representatividade tem diversificado o elenco das festas, o que aos poucos termina por refletir numa diversificação do público. Para estimular esta diversificação, outras iniciativas têm sido postas em prática, como a "lista trans", lançada pela *Mamba* e adotada também por outras festas. Trata-se de oferecer entrada gratuita para pessoas trans a partir de

[229] Fonte: https://www.facebook.com/Euviraaa/posts/1534189859957669. Acesso em 23 nov. 2017.

uma lista gerenciada por Ana Giselle que, sendo ela mesma trans, teria a sensibilidade adequada para evitar certos constrangimentos em relação à autoclassificação, mas também quanto a possíveis abusos da lista.[230]

Esta demanda de visibilização e promoção de artistas não-brancos e *queer* reflete uma tendência que vem proliferando em outras cenas musicais. O coletivo de performance Animalia[231] e a Revolta da Lâmpada (que vimos no Capítulo II) são plataformas para estes artistas. Cantoras trans como Linn da Quebrada, Liniker, Assucuena Assucena e Raquel Vírgina (as duas últimas vocalistas do grupo As Bahias e a Cozinha Mineira) debatem em sua obra e em entrevistas questões não apenas de gênero e sexualidade, mas também de raça e classe, e vêm ganhando destaque crescente, inclusive na grande mídia. Além disso, festas de música *pop* voltadas para o público LGBT negro, como a *Batekoo* e a *Don't Touch My Hair* (não toque no meu cabelo) cresceram exponencialmente a partir de 2015.

O crescimento da cena de festas *independentes* parece então ter provocado nos produtores um esforço em aprofundar o caráter *underground* de seus eventos: nas festas *gays*, isto se traduz na adoção de uma trilha sonora distante do som consagrado pela indústria musical internacional; nas festas de música eletrônica, no aumento de participantes diversos em termos de identidade de gênero, raça e sexualidade, remetendo às origens marginais das cenas internacionais da música de pista, e no estímulo à tematização destas questões.

Entretanto, a politização traz em seu bojo uma maior atenção a ruídos provocados não apenas pela relação entre o *underground* e agentes externos, como a mídia, mas também a conflitos gerados internamente entre diferentes atores da cena. É sobre estes conflitos que nos debruçaremos nas subseções a seguir.

"Cadê as *minas* brasileiras?"

Em setembro de 2016, foi anunciado o *Festival Dekmantel*, produzido pelo selo holandês homônimo, em parceria com a festa paulistana *Gop Tun*. O selo é atualmente um dos mais relevantes na cena mundial de música eletrônica *underground* e seus festivais são considerados referência em termos de curadoria musical. No entanto, em pouco tempo de divulgação, a primeira edição brasileira do festival, realizada em fevereiro de 2017, gerou polêmica nas redes sociais.

---

[230] A artista se apresenta como *transalien*.
[231] Disponível em: https://www.facebook.com/animalia.projeto/. Acesso em: 24 nov. 2017.

O primeiro *line-up* parcial divulgado, que trazia nomes de peso da cena de música eletrônica internacional, como o chileno-americano Nicolas Jaar e a russa Nina Kraviz e artistas consagrados de música instrumental brasileira, como Hermeto Paschoal e Azymuth, não contava com nenhuma artista mulher brasileira. A crítica rapidamente se multiplicou na página do evento, vinda principalmente de mulheres, algumas delas DJs e produtoras de música eletrônica de destaque na cena paulistana.[232]

Em meio a algum apoio às críticas, surgiram muitas reações negativas e até violentas, principalmente por parte de homens, que trataram a questão como um capricho, um *mimimi* e defendiam que a qualidade era e deveria ser o critério para a seleção dos artistas, em detrimento de gênero. O que argumentavam as críticas, no entanto, era justamente o fato de o cenário contemporâneo de música eletrônica nacional contar com significante participação feminina. A julgar pela cena de São Paulo, por exemplo, há DJs mulheres em quase todas as edições das festas mais relevantes da cena. E quando alguma festa é anunciada e não conta com nenhuma DJ mulher no *line-up* (o que tem sido cada vez mais raro), esta é imediatamente criticada. Algumas festas apresentam inclusive *line-ups* inteiramente composto por artistas mulheres. Em seguida à divulgação do festival, a *Fetsa*, por exemplo, realizou uma edição assim, enfatizando na descrição da festa seu apoio às artistas da cena. Na página do evento, estava em destaque o seguinte texto:

> A Fetsa apoia a cena das minas e continuará firme e forte fazendo edições com line 100% feminino só com as poderosíssimas atuantes sim sim sim senhora. Não achamos que seja preciso acrescentar mais nada nas palavras delas mesmas que já deixam muito bem claro a posição que o patriarcado quer pras mulheres em diferentes frentes. Sentimos a necessidade de endossar para que mais uma vez fique claro, e quantas mais forem preciso, que quando uma mulher avança, nenhum homem retrocede. Quando colocamos na pauta a questão da visibilidade das mulheres na música, o que menos nos importa é a sua opinião de que "a música não tem gênero"/ "o importante é a qualidade do trabalho". Guarde esse pensamento machista pra você. Ou destrua-o se for capaz. Não é ódio, é união. Com amor, Fetsa.[233]

É notável a mobilização de elementos que aparecem no discurso de militâncias feministas contemporâneas, como a categoria *patriarcado* e o lema "quando uma mulher avança nenhum homem retrocede". Esta relação entre cenas musicais e o léxico de movimentos feministas também foi observada por Facchini (2011) no contexto das *minas do rock*.

---

[232] Disponível em: https://www.facebook.com/events/1178041695599071/?active_tab=discussion. Acesso em: 25 out. 2016.

[233] Disponível em: https://www.facebook.com/events/1589856994654091/permalink/1592763107696813/. Acesso em 17 out. 2016.

Além disso, o site da Red Bull, marca de bebida energética que mantém a Red Bull Music Academy, iniciativa que oferece oficinas e eventos de música eletrônica ao redor do mundo, publicou uma matéria com o provocativo título de "5 minas que poderiam estar em qualquer *line-up*".[234] A matéria parece refletir uma tendência contemporânea de marketing adotada por certas empresas, que consiste em associar sua marca a uma imagem de diversidade, especialmente sexual e de gênero. No texto, havia uma lista de cinco artistas mulheres da cena contemporânea, duas delas autoras de posts críticos na página do festival: Amanda Mussi e Érica Alves, que vem se destacando na cena nacional e internacional com seus *lives*, em que canta, além de operar sintetizadores. Compunha também a lista a DJ Cashu, da *Mamba Negra.*[235] Por outro lado, a DJ Anna, talvez o nome da lista com maior destaque na cena internacional de festas de música eletrônica *mainstream*, fez um post público comentando a polêmica, em que reproduzia certo discurso "humanista" que tende a apagar as desigualdades em nome de uma suposta meritocracia:

> Gente, que horror estes ataques ao line-up do Dekmantel, lembrem-se que música vem da alma e alma não tem sexo. Eu jamais quero estar em um line-up pelo fato de ser mulher, mas sim pela minha música. Eu esperei 14 anos para poder estar em line-ups de festivais, quando via o line de cada festival que eu queria estar e meu nome não estava lá, eu me preocupava em o que mais eu poderia fazer com minha música para que ela chegasse ao alcance dos curadores e não ficar exigindo books por ser mulher. Os curadores do festival têm suas preferencias, seu crew [equipe], eles sabem quem eles querem bookar. Tenho certeza que as mulheres que fazem algo que os agrade, estão no line up.[236]

Na página do evento, a maioria dos comentários tratava a crítica como um capricho, e acusava as pessoas que haviam apontado a ausência de artistas brasileiras de "chatas". A organização do evento, por sua vez, ignorou a questão e não se pronunciou oficialmente, gerando mais críticas, que demandavam alguma posição na página do festival, no sentido de controlar os ataques virtuais sofridos pelas mulheres que lançaram a crítica. No discurso de quem levantou a questão, era frequente a referência à contradição entre a adesão a um universo musical *underground* e o conservadorismo e machismo que muitos expressavam na página.

Instaurou-se assim um verdadeiro fórum na página do evento, em que se desenhavam os limites entre quem via a música como independente da política de gênero e quem defendia

---

[234] Disponível em: http://www.redbull.com/br/pt/music/stories/1331820571830/5-brasileiras-que-poderiam-estar-em-qualquer-line-up. Acesso em: 17 out. 2016.
[235] Em novembro, o festival divulgou mais atrações no *line-up*, incluindo duas artistas brasileiras, sendo Cashu uma delas.
[236] Disponível em : https://www.facebook.com/djannamiranda/posts/10154143910269121. Acesso em: 25 out. 2016.

que ser *underground* era ser combativo/a, rememorando as origens marginais da música eletrônica de pista. Por outro lado, mesclavam-se ao debate discussões mais prosaicas sobre nomes que poderiam completar o *line-up* e críticas surgiam de lado a lado. Hierarquias de gosto eram mobilizadas e rebatidas por acusações de elitismo, expostas mais uma vez em termos de *underground* e *mainstream*.

O caráter ambíguo destas categorias ficava patente: por um lado, a categoria *underground* era levantada como bandeira de uma perspectiva igualitária de gênero, especialmente pela maioria das mulheres. Por outro lado, quando *underground* vinha referido ao gosto musical em si, terminava por expressar arroubos de exclusivismo ao ser utilizado para definir quais artistas mereciam ser considerados/as de qualidade e quais seriam apenas produtos da indústria fonográfica *mainstream.*

A polêmica acerca do festival rendeu também a ideia, por parte da *Vampire Haus*, de organizar uma espécie de "contrafestival". Em resposta ao *Dekmantel*, o *Vampire Dreams Festival*, anunciado em setembro poucos dias após o anúncio do festival holandês e realizado em dezembro, teve como proposta privilegiar artistas nacionais. Na descrição do evento, lançado quando o casal Belalugosi estava em turnê na Europa, a contraposição é clara:

> Nós locais não perdemos NADA para os gringos e "estrelas" que vêm a São Paulo ganhar cachês exorbitantes em festivais caros. Nós estamos aqui na gringa dividindo pixtas com estrelas daqui, e o que vemos é que nossa pixta é no mínimo tão alucinante quanto as deles (dizendo isso pra não ser arrogante, mas pensando bem, precisamos ser :)))) quando a gente entra pra tocar, modéstia à parte as nossas são mais alucinantes ainda :)))) Temos artistas incríveis que nasceram do fundo de porão, que tão fazendo trampos magníficos há anos, tirando grana do bolso há anos pra você pagar preço justo em festas que mudam comportamentos e que proporcionam um modo alternativo de pensar, agir e amar em uma cena de festas em ocupações e festa de rua incrível em SP. Fazemos sem medir consequências também, colocamos uma grana que a gente não tem sem nem saber se vai dar pra pagar o aluguel do próximo mês. E fazemos sem copiar, sem ser um modelo pronto. Atualmente não consigo apontar algum lugar do mundo que tenha isso. Então gente, fica a dica. Vamos valorizar mais a gente nossa que tá fazendo essa cena fresca. Ainda é fresca, ainda não se transformou em negócio (está aos poucos se transformando, o que é triste, e tenho pensado todos os dias em evitar isso) mas gente, vamos aproveitar enquanto temos esse nosso tesouro.[237]

É interessante notar como a crítica de gênero se articula a uma espécie de protesto anticolonialista, já que, além da falta de mulheres brasileiras no *line-up*, parece também ter incomodado certa glorificação excessiva dos artistas internacionais em detrimento dos locais. Um

[237] Disponível em: https://www.facebook.com/events/1038919649539491/?active_tab=about. Acesso em: 17 nov. 2016.

festival deste porte evidencia certas ambiguidades da cena: por um lado, há a afirmação de seu caráter *underground*, baseado no gênero de música tocada pelos artistas que compõem o *line-up.* Por outro lado, não podemos esquecer de seu caráter translocal, traço comum em cenas musicais, como lembra Straw (1991). Trazer artistas reconhecidos vindos de vários lugares do mundo custa caro e insere o evento em outro nível de lógica econômica. Assim, os limites da cena são sempre postos em questão: crescimento significa avanço em termos financeiros, mas traz o risco da perda de prestígio.

O tema foi abordado pelo sociólogo alemão Jan-Michael Kühn (2015), que pesquisou a cena *techno* de Berlim. O autor afirma que estudos sobre cenas musicais muitas vezes tendem a ignorar o aspecto econômico. Numa tentativa de contornar tal lacuna, o autor cunhou o termo *economia da cena* [*scene economy*]. Kühn defende que a lógica econômica da cena não funciona simplesmente como uma lógica de acumulação, visto que certos limites se impõem a partir da necessidade de legitimação pelo campo. Os processos de legitimação acontecem a partir da aquisição e manutenção de certo capital subcultural (THORNTON, 1995) – nos casos em questão, a principal forma em que a detenção deste capital se traduz é a partir da alcunha de *underground*. Assim, a possibilidade de expansão de um/a artista de música eletrônica, de um clube ou de uma festa da cena, por exemplo, é limitada pela preocupação em não extrapolar a disputada fronteira entre *underground* e *mainstream.*

O Festival Dekmantel, antes mesmo de acontecer, levantou um debate que expôs certas fraturas na cena e diferentes formas de experimentar a música eletrônica. Se, para as mulheres, em sua maioria moradoras de São Paulo e integrantes da cena paulistana, era inadmissível a ausência de brasileiras no *line-up*, vários rapazes – e algumas mulheres -, em sua maioria de outras cidades, especialmente da região sul do país, deslegitimavam a demanda e defendiam a qualidade da escolha dos curadores do evento. O festival da *Vampire* veio ainda afirmar a necessidade de incentivar o local e o autônomo em detrimento de artistas consagrados internacionalmente, e, portanto, perigosamente inseridos numa lógica mais comercial.[238]

[238] A edição do ano seguinte foi marcada por mais uma reivindicação acerca da representatividade. Desta vez, o tema foi a ausência das *performers*, que como vimos acima, são em sua maioria trans e negras. Uma semana antes do festival, Euvira fez uma postagem no Facebook questionando a ausência das artistas, já que as performances seriam parte relevante do que faz a cena de São Paulo especial. Desta vez, a organização teve uma resposta rápida e escalou uma série de *performers* dias após a postagem. Apresentaram-se, entre outras, a própria Euvira e Valentina. Além disso, foram distribuídos ingressos para pessoas não-brancas da cena, buscando uma maior representatividade também no público do festival. Isto demonstra como as pautas dos coletivos foram sendo em alguma medida absorvidas por organizadores de grandes eventos.

Technovelas

Em setembro de 2016, a edição da *Mamba* se chamou *T∑CHNØVELAƵƵƵ*.[239] Aconteceu em um período no qual as disputas internas entre festas e entre atores da cena surgiam quase semanalmente nos espaços de debate online, bem como nas reuniões de amigos antes, durante e depois das festas. A expressão irônica e bem-humorada *technovela* passou a ser utilizada para designar as fofocas, intrigas e conflitos da cena, incluindo os episódios que narro neste capítulo.

Uma das mais persistentes *technovelas* diz respeito à relação entre as festas e alguns clubes mais estabelecidos. Já há alguns anos, correm na cena rumores de que o crescimento das festas *independentes* vinha provocando certo desconforto entre os clubes *mainstream*. O principal nome aventado como "inimigo n° 1" das festas era o de Renato Ratier, proprietário do clube D-edge, que durante a década de 2000 praticamente monopolizou o cenário de música eletrônica *underground* na cidade. O D-edge é lembrado como um espaço que foi muito valoroso para a difusão da música eletrônica em São Paulo em seus primeiros anos (a abertura do clube data de 2003). No entanto, práticas elitistas, como preços muito altos, e a "invasão" de um público *mainstream* vinham provocando uma transformação no clube, que perdeu prestígio entre as *clubbers*, especialmente a partir do surgimento da nova cena pós-*Voodoo*.

A abertura de novas possibilidades para DJs, *promoters* e trabalhadores da cena em geral resultou em vários destes debandando do clube: os maiores exemplos são os produtores da *Capslock* e da *ODD*, antigamente vinculados ao D-edge. A suposta má vontade da empresa em relação à cena de festas também é apontada como um fator que acelerou este desgarramento. Ratier é acusado ainda de praticar uma vigilância nas redes sociais de seus funcionários, proibindo-os de frequentar as festas. Além disso, busca controlar os DJs que representa, a partir da agência que é um dos braços da empresa: segundo interlocutores, a agência exige alvará das festas que queiram *bookar* seus representados, o que é visto como um claro movimento no sentido de inviabilizar estes contratos. Por fim, um episódio de batida policial na *Mamba* em abril de 2016 foi também atribuído ao clube, que teria denunciado a festa e indicado o local onde se realizava o evento.

Em fins de 2016, com a eleição de João Doria para a Prefeitura, foi realizada uma reunião entre os produtores da cena em que se buscou pensar coletivamente estratégias de enfrentamento à repressão que parecia se avizinhar. Segundo relato de participantes, esta reunião

[239] Disponível em: https://www.facebook.com/events/864877106977173/. Acesso em: 06 dez. 2017.

teve como tônica, por um lado, a necessidade de união da cena. Por outro lado, foi um espaço para que festas menos abastadas vocalizassem suas queixas às festas que contam com maior investimento e que estariam tomando atitudes que prejudicam a cena como um todo. Entre estas ações, foi apontado o fato de que, após certas festas "pioneiras" encontrarem locações, outras festas de maior viés comercial ofereceriam até três vezes mais dinheiro para alugar o mesmo espaço, expulsando deste as mesmas festas que o descobriram; seria um efeito negativo da competição capitalista fruto da multiplicação da cena.

O caso da *Mamba* interditada pela polícia trazia um desconforto semelhante: o espaço havia sido recém-descoberto pela *DSviante*, que realizara uma edição lá semanas antes. De maneira considerada imprudente, a *Mamba* marcou uma edição no mesmo espaço, recebendo muito mais participantes do que este comportava. O excessivo movimento na rua foi apontado como a causa da ida da polícia e da consequente inviabilização do espaço para futuras festas.

Assim, questões sobre o equilíbrio entre crescimento e manutenção do caráter *underground* da cena estão sempre na pauta. É o caso da relação entre patrocínio e *espaço público*: a crescente visibilidade da cena tem atraído o interesse de marcas, em sua maioria de bebidas, em apoiar os eventos, fornecendo produtos para venda nos bares das festas. Não há indícios de interferência das empresas na condução das festas; no entanto, no Festival Soma, realizado diretamente pela marca de bebidas Smirnoff nas Praças do Patriarca e do Ouvidor em dezembro de 2016, grades foram instaladas, proibindo a entrada de vendedores ambulantes e forçando o público a consumir apenas as bebidas da marca. Isto gerou incômodo na cena e polêmica nas redes socais: o festival foi considerado uma apropriação indevida e privatizante do espaço público. Por outro lado, representantes dos coletivos se defenderam alegando que a renda proveniente da venda das bebidas seria revertida para os próprios coletivos, sendo a única fonte de renda das festas envolvidas.[240]

As festas maiores também vêm sendo conduzidas em parte por empresas de produção de eventos, cujo caráter profissional, mais hierarquizado e pragmático, é apontado por alguns como inconciliável com uma cena que se pretende *underground*, *coletiva* e *autônoma* – termos que surgem nos debates acerca do caráter da cena. Em entrevista, um interlocutor reclamava do que chamou de processo de *pasteurização* na cena, devido à entrada de um produtor que, vindo do D-edge, produziu a *Capslock* e a *ODD* por um tempo, e segue produzindo a *Mamba*. Nas palavras do interlocutor, este produtor

[240] Ver "Festival Soma acende discussão sobre uso do espaço público no Centro de São Paulo". Disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/festival-soma-acende-discussao-sobre-festas-no-centro-de-sao-paulo/. Acesso em: 05 out. 2017.

> vem de um *background* de festa de *playboy* e […] *tratorou* o *underground*, com este modelão de produção, que é totalmente profissionalizante no mau sentido: terceirização total, segmentação do trabalho. O que eu vejo é uma *mainstreamização* da cena. Estas festas que foram referência estão se acomodando nesta situação, porque estão tendo público e estão ganhando dinheiro.

Mais uma vez, podemos lembrar os limites da *economia da cena* (KÜHN, 2015). Ao adotarem práticas de mercado, as festas maiores estariam se afastando dos ideais da cena; a profissionalização da estrutura dos eventos é vista então como uma faca de dois gumes, ao minar o caráter horizontal dos coletivos de onde surgiram em favor de uma organização hierárquica e "pragmática".

"A sexualidade dos gays e o 'trauma' dos hetero"

Um episódio que conecta as cenas de Berlim e São Paulo colocou em questão os regimes de visibilidade em festas que promovem a experimentação sexual. Trata-se da polêmica em torno do lançamento da faixa "Traumatesado", por L_cio & Cashu *featuring* Tessuto.[241] A faixa foi composta em 2014 a partir de um áudio enviado por Tessuto a amigos, contando sua experiência na *Snax* - a festa de sexo e fetiche exclusiva para homens, que acontece esporadicamente no Berghain. O DJ estava em uma de suas turnês em Berlim e foi ao clube para ver um DJ que compunha o *line-up* da festa.

No áudio, Tessuto narra detalhes da festa de fetiche, demonstrando choque com as práticas sexuais dos participantes. L_cio e Cashu tiveram a ideia de gravar uma faixa com o áudio sobreposto a batidas eletrônicas, sem que Tessuto soubesse, como uma surpresa para quando ele voltasse de viagem; além disso, peças de roupa com a frase "*tô traumatesado*" foram produzidas. A seguir, os principais trechos do áudio:

> meu, você não sabe o que aconteceu: […] ontem eu fui numa festa lá no Berghain que só entra homem. […] é muito grave. É uma festa de sexo, aí chega cinco da manhã, tipo assim, você entrava num lugar, todos os cantos tinham um monte de, sabe aqueles negócios gigantes que tem no banheiro, de sabonete? Então... de vaselina. Calma, ainda não acabou. Todos os caras tavam sem roupa, praticamente sem roupa nenhuma. Só tinha umas dez pessoas de roupa e era a gente. Aí, no meio do Berghain, tinha um ringue, que o tema da festa era esportes, as *bichas* tudo com os negócios *pra* fora, a bunda *pra*

[241] Na música *pop*, rock e eletrônica, o termo *featuring* (em tradução literal, "apresentando"), significa que a peça é majoritariamente performada por um ou mais artistas, que aparece(m) no começo da frase, seguidos de *featuring* + o nome do artista convidado. Geralmente, este artista contribui com vocais, caso da faixa em questão.

> fora. E daí, o mais pior de todos, tinha um banheiro que era o banheiro das higiene, tinha umas chuca, você entrava na cabine, tinha umas mangueira de borracha pra enfiar no cu pra dar uma limpada, muito grave. O povo lavando o *pinto* na pia... estou traumatesado. Foi horrível.[242]

Em abril de 2016, dois anos após sua gravação, a faixa foi lançada oficialmente, como um dos primeiros lançamentos do selo MEMNTGN, de L_cio, Tessuto e Zopelar, distribuído internacionalmente pela renomada gravadora alemã Kompakt. No texto que acompanhava a faixa na plataforma de música Soundcloud, esta era assim apresentada:

> Tessuto estava em turnê na Europa e não poderia imaginar o que lhe esperava no Brasil. As pessoas estavam tirrando sarro dele porque uma mensagem de voz que ele mandou para L_cio e Cashu tinha virado uma faixa e uma camiseta.[243]

A partir da divulgação da gravadora e da maior circulação graças à disponibilidade para compra e *download* da faixa em sites de música, mais pessoas a ouviram. Foi então que alguns interlocutores passaram então a demonstrar um forte incômodo com o teor da letra: para estes, era de péssimo tom que alguém publicizasse práticas que acontecem em uma festa *underground*, onde inclusive são proibidos registros audiovisuais, justamente para proteger o ambiente experimental do julgamento conservador que o *mainstream* reserva às sexualidades não-convencionais.

Entre os participantes da cena que já conheciam a faixa, as respostas às manifestações do incômodo foram variadas: alguns pareciam não ver nada demais na faixa, por se tratar de uma *piada* supostamente inofensiva; outros concordaram com as críticas e revelavam não terem se manifestado por certa política interna da cena, já que Tessuto e a *Capslock* eram então o carro-chefe inegável da cena de festas *independentes*; e havia ainda aqueles que não haviam se dado conta da gravidade da situação ou mesmo do teor da letra até a circulação das críticas, passando então a condenar a atitude dos produtores.

Em agosto, após a faixa ser tocada em um *after* em que estávamos, Marcio resolveu fazer um post em sua página pessoal do Facebook se posicionando contra a faixa e explicando porque se negaria a dançá-la quando esta fosse tocada:

---

[242] Uma versão não oficial da faixa está disponível em https://www.youtube.com/watch?v=DOI-DyQ-3gc. Acesso em: 30 nov. 2017.

[243] Tradução minha (o texto fora escrito em inglês). Segue o original, que foi retirado do site juntamente com a faixa, após a repercussão das críticas na cena. "*Tessuto was touring in Europe and he couldn't imagine what was waiting for him in Brazil. People were making fun of him cause a voice message he sent to L_cio and Cashu had become a track and a t-shirt*."

> A sexualidade dos gays e o “trauma” dos hetero
>
> Não foram poucas as vezes em que ouvi recentemente em festas autoproclamadas alternativas ou underground (algumas das quais eu inclusive gosto bastante) a música "traumatesado" - produzida e lançada nesse ano por três DJs brasileiros heterossexuais (pelo menos até onde eu sei). Me surpreendeu nessas ocasiões a indiferença do público (em grande parte homossexual ou ao menos "gay friendly") ao caráter nitidamente homofóbico da letra.
> O áudio da música se trata de um homem, supostamente heterossexual, que vai em uma festa em uma boate alemã (o Berghain) e fica "traumatesado" ao observar as práticas sexuais dos homens (em sua maioria homossexuais) que frequentavam o espaço.
> Para além de uma simples surpresa ou estranhamento diante das cenas, o narrador do áudio demonstra um claro desprezo (para não dizer nojo) diante da sexualidade dos outros. Algumas das expressões utilizadas são:
>
> “foi muito grave”
> “foi horrível”
> “estou traumatesado”
> “calma, ainda não acabou”
> “e ainda a pior parte de todas”
>
> A descrição das práticas também é feita de maneira pejorativa, demonstrando um claro desconhecimento do universo gay. Essa distância é especialmente grave em se tratando do fato de que a proposta da festa era a possibilidade de viver livremente a sexualidade e que é preciso estar de acordo com essa proposta para entrar no local. Ter uma postura respeitosa com os códigos de conduta dos lugares gays é um pré-requisito para que um hétero frequente essas festas (mesmo que não queira participar diretamente das práticas). Realmente não entendo porque os produtores da música acharam "legal" utilizar esse áudio. E entendo menos ainda porque DJs e produtores de festas alternativas achem razoável tocá-las em ambientes que pretendem ser respeitosos com a diversidade sexual.
>
> A música fere a minha sensibilidade pessoal e politicamente. E me recuso a dançar quando ela tocar novamente.[244]

O post teve uma grande repercussão, inclusive entre interlocutores de Berlim, que eram próximos tanto a Marcio quanto aos autores da faixa. Ao encontrar fortuitamente Marcio em uma *after* semanas após a publicação da postagem, Tessuto buscou se explicar. Em um segundo post, Marcio contou sobre o encontro e as mensagens que seguiram entre ele e Tessuto:

> Depois de um breve contato pessoal, continuamos o diálogo por mensagens de Facebook. Ele me apresentou sua contra-argumentação e eu respondi, sempre de maneira cuidadosa e bem fundamentada. Ele insistiu que a minha interpretação estava equivocada porque não levava em consideração a trajetória dele nem o universo de referências culturais que ele mobilizava. Eu argumentei que, apesar de não haver uma intenção deliberada, o tipo de humor que a música promove é, no limite, homofóbico (consiste, basicamente, em “rir da

[244] Disponível em: https://www.facebook.com/marcio.zamboni/posts/1458918860789305. Acesso em: 30 nov, 2017.

> sexualidade dos outros"). Além disso, afirmei que ao comercializar uma obra, em particular uma obra que aborda de maneira humorística um tema bastante delicado, os autores devem estar conscientes que são responsáveis pelas múltiplas interpretações que a obra pode receber (ou seja, que o público não é obrigado a saber "a história por trás da música").[245]

O universo de referências culturais a que Tessuto se referia teria a ver com um uso das expressões "horrível" e "grave" de maneira irônica e "invertida" pelas pessoas próximas à *Capslock*: ou seja, seriam usadas na verdade para falar de coisas boas. Tratar-se-ia de uma sensibilidade *camp* que se expressa a partir da subversão e embaralhamento de oposições como bom gosto e mau gosto, sério e frívolo, glamour e abjeção (HALPERIN, 2012). No entanto, a postagem de Marcio lembra incidentalmente que uma das características fundamentais do *camp* é o fato de que o riso e o deboche são feitos sobre si mesmo. Não seria o caso, afinal a letra da faixa cita "os caras", "as *bichas*", mas diz que "só tinha umas dez pessoas de roupa e era a gente".

A análise que Halperin (2012) faz da abordagem irônica que certo universo cultural, chamado por ele de *hipster hetero* [*straight hipster*], faz de elementos clássicos do *camp*, é boa para pensar o episódio da "Traumatesado". Para o autor, a diferença, cujo grau de sutileza pode variar, é que a ironia *hipster hetero* é excludente, ao passo que o *camp* é inclusivo. Quando representa uma situação ou objeto associado ao *camp*, o *hipsterismo* nos convida a desfrutar daquilo, não de compartilhar daquilo. Além disso, os procedimentos do *hipster* e do *camp* seriam opostos:

> Ao invés de se apropriar e *queerizar* objetos culturais *mainstream*, o *hipsterismo hetero* se deleita em se reapropriar de formas culturais minoritárias, apreendendo "símbolos e ícones" autenticamente *queer* ou dissidentes, e usando-os para consolidar sua própria identidade, enquanto se exime – através de seu privilégio heterossexual e seu conhecimento *hip* – das desqualificações que deram origem àquelas formas antissociais em primeiro lugar (HALPERIN, 2011, p. 395, tradução minha).

Como vimos pelos trechos da faixa destacados acima, a não-adesão de Tessuto e seus amigos à situação que é apresentada torna possível a interpretação da música como excludente, de forma similar à ideia de reapropriação *hipster* descrita por Halperin, ou até mesmo homofóbica, nos termos da crítica postada. Assim, se por um lado, há o argumento do uso "invertido"

[245] Disponível em: https://www.facebook.com/marcio.zamboni/posts/1503251053022752. Acesso em 30 nov. 2017.

dos adjetivos, próximo ao *camp*, por outro, está em questão o nível de pertencimento dos autores, do que dependeria a caracterização de tal humor como inclusivo ou, pelo contrário, excludente.

Em meio ao debate, o site Boatismo, que publica questões polêmicas da cena em uma seção chamada "*disk-bafón*", reproduziu uma mensagem enviada anonimamente (em itálico no trecho a seguir) e emitiu sua opinião, também crítica à faixa:

> […] *vamos parar com a TRAUMA TESADO? Tessuto, vc é friendly, divertido e Hétero e a sua musica junto com a Cashu ofende mto os gays, vcs estão fazendo uma piada sobre um clube de sexo gay, expondo a forma que alguns grupos de pessoas se relacionam, Me recuso a dançar quando toca isso na pista, close errado! #stoptraumatesado*
>
> [...] Aqui a gente concorda 200% com você e também aproveita essa piada interna/pira de chá de fita transformada em ~~~~música~~~~ pra espairecer bem longe desse mau gosto. Faça o mesmo e encontre a gente no fumódromo pra falar de coisas melhores. ;)[246]

Semanas depois, Dudx, que tem proximidade com todos os envolvidos na querela, promoveu um encontro entre Cashu, L_cio, Tessuto e Marcio para conversarem pessoalmente sobre a questão. Ficou combinado então que os produtores retirariam a música do ar, não a tocariam mais e lançariam uma nota de esclarecimento na página da *Capslock.* Segue a nota:

> Esclarecimentos sobre a track TRAUMATESADO [Segura que lá vem textão!]
>
> Há mais ou menos um mês e meio, ficamos sabendo, através de um post no Facebook, que um grupo de pessoas havia se ofendido com o conteúdo da música Traumatesado, argumentando que ela tem teor homofóbico. Nós sentimos muito que algumas pessoas tenham se ofendido com a letra da nossa música. Essa não é e nem nunca foi a nossa intenção de forma alguma. A música foi lançada há mais de dois anos e, até o momento, nem nós nem quaisquer outras pessoas que a conheciam, ouviam e dançavam nas pistas onde ela tem sido tocada, tinham manifestado incômodo nesse sentido.
>
> Tentamos entender essas pessoas que tinham se sentido ofendidas e resolvemos, inclusive, procurá-las e, depois de ouvir o que tinham a dizer, percebemos que a letra deixa margem para essa interpretação, apesar de, obviamente, não termos tido essa intenção. Não só pelo seu conteúdo subversivo, mas também pelo uso de uma linguagem que já é muito conhecida pelas pessoas que acompanham nosso trabalho e que virou uma marca das coisas que fazemos.
>
> Sempre buscamos brincar com as palavras, ressignificá-las, e com isso trazer questões que estão nos incomodando socialmente para o cenário das festas e para as músicas que fazemos, de forma que as pessoas possam pensar também sobre isso junto com a gente. Mas claro que, mesmo considerando o que fazemos como um trabalho que acrescenta em algo nesse sentido político, nosso

[246] Disponível em: https://www.tumblr.com/dashboard/blog/boatismo/150743843353. Acesso em: 30 nov. 2017.

> objetivo principal é proporcionar ambientes e músicas que permitam às pessoas se divertirem de forma livre e sem qualquer tipo de preconceito.
>
> Acreditamos que, quando criamos essa música e a lançamos, grande parte do nosso público absorveu a brincadeira e a ironia que aprendemos nos filmes do John Waters. Tanto que, hoje em dia, muitas das pessoas que frequentam nossas festas usam as palavras "grave" e a expressão "foi horrível" para descrever coisas boas, noites inesquecíveis, noites onde se divertiram muito e mesmo onde aconteceram coisas que são surpreendentes para a maioria das pessoas – como são, aliás, algumas das coisas das quais falamos na letra e que fazem parte do universo do nosso público, dos nossos amigos e, portanto, do nosso próprio universo.
>
> De qualquer forma, em respeito a todos que possam se ofender com esse conteúdo e que não veem a música como algo subversivo que tem relação com o ambiente que temos tentado criar com nosso trabalho, resolvemos remover a track do Youtube e do nosso Soundcloud, pois não fazemos nosso trabalho para agredir uma pessoa que seja. Gostaríamos de lembrar que as festas Carlos Capslock e Mamba Negra sempre lutaram pela criação de espaços que tem como marca o respeito a todas, todos e todes, independente de qualquer classificação de gênero, sexualidade, estilo, raça, cor, etc. E ficamos felizes de sermos conhecidos exatamente por isso.[247]

A resposta da *Capslock* teve uma grande repercussão, e a postagem recebeu vários comentários de apoio, muitos deles considerando a retirada da música como um caso de censura. Repetia-se ainda a ideia de que quem criticava a música não havia entendido a piada, e teria uma percepção limitada. Houve ainda quem atribuísse o incômodo à inveja pelo sucesso da festa e dos artistas. Uma produtora renomada na cena publicou em sua página no Facebook o seguinte: "o grande sucesso do after é a música 'Traumatizado', porque no after só entram amigos. Aos que censuram EDM *pra* eles."[248]

Este post chegou a ser compartilhado por alguns atores da cena, reforçando a ideia de que se tratava de um caso de censura. Diante disso, Marcio escreveu o segundo post, argumentando que não havia censura nenhuma por parte dele, visto que a decisão de retirar a música partira dos próprios autores. Além disso, contestava o fato de que o teor da crítica não havia sido reproduzido pelos autores na nota de esclarecimento:

> […] como vocês podem ver, a menção ao debate público nesta resposta é apenas panorâmica. Não é dada ao leitor a oportunidade de ler a crítica original (nem nenhuma das críticas). A impressão que fica (e está expressa na maior parte dos comentários) é de que houve uma "censura politicamente correta", ou aqueles que criticaram a música no fundo "não entenderam a piada". […] Em primeiro lugar, a questão não é que eu não entendi a piada. Eu entendi sim,

[247] Disponível em: https://www.facebook.com/carloscapslock/posts/1257178327666390. Acesso em: 30 nov. 2017.
[248] O termo *EDM* é utilizado em alguns contextos *underground* para designar um subgênero de música eletrônica de pista de maior apelo comercial e menor valor artístico.

> mas acho a piada de extremo mau gosto. Em segundo lugar, uma crítica pública a uma música não é censura: é o oposto da censura. O que eu propus foi um debate público, e é o que eu sigo fazendo. Acho que o importante é que ocorra o debate, e que todos tenham acesso aos dois lados do debate. A decisão de parar de tocar a música foi dos produtores, pois eles sentiram que isso poderia prejudicá-los. Por mim eles podem tocar à vontade, eu só vou continuar me recusando a dançar.

Após a reunião em que se decidiu retirar a faixa de circulação e esta sequência de postagens, "Traumatesado", que já não vinha tocando muito, parece ter sido de fato abandonada. Independentemente dos argumentos de lado a lado, o fato de que se tenha construído um debate público acerca das questões políticas envolvendo sexualidade foi um resultado inegável desta polêmica. Os produtores deram ouvidos às críticas e reviram a pertinência da faixa, o que demonstra que os participantes da cena estão cada vez mais atentos a seu papel na construção de espaços para a experimentação livre dos corpos e prazeres.

Regimes de visibilidade nas festas *de sexo* de São Paulo

> Até onde vai a nossa liberdade de percorrer os nossos submundos, quando até na Kevin, a emissora mais golpista e fascista está colhendo imagens dos nossos corpos, do nosso habitat? Será que o nosso fervo é luta mesmo, ou somos só uma pauta para o mainstream midiático? Reflitamos.

O texto acima é a reprodução de um post na rede social Facebook feito por Antônio*, frequentador da festa *Kevin*, em que contesta uma situação presenciada por ele no evento. O episódio gerou debate sobre as festas *de sexo*, a atenção da mídia e os riscos para a cena *underground* de São Paulo, remetendo às tensões provocadas por "Traumatesado" em relação à festa de fetiche berlinense. Eu estava presente nesta *Kevin* e ofereço a quem lê minha versão dos fatos.

Era setembro de 2016 e a *Kevin* realizava sua primeira edição no recém-aberto UM55. Ao longo daquela noite, uma presença gerou um incômodo crescente em várias pessoas que lá estavam, incluindo a mim. Havia no clube uma equipe de filmagem que permaneceu por horas na festa, portando uma forte luz e circulando pela pista de dança. Uma repórter entrevistava algumas pessoas e filmava a movimentação. Ao tentar me filmar, dei a entender que não queria ser filmado e recebi um pedido de desculpas.

Tempos depois, assisti a uma cena que me perturbou significativamente: o cinegrafista filmava um casal heterossexual de jovens negros: ela estava encostada na parede, com uma das pernas semilevantada. O rapaz estava com o rosto enfiado em meio a suas pernas, praticando

sexo oral. Dirigi-me então à repórter e perguntei do que se tratava a filmagem. Ela me respondeu que era para uma matéria do programa Profissão Repórter, sobre festas *de sexo* e fetiche. Conhecendo o caráter conservador de nossa televisão aberta, especialmente da Rede Globo (canal que transmite o programa), e levado pelo calor do momento, quis saber qual era o tom da matéria e expus minha desconfiança a respeito das intenções da mesma. Disse-lhe ainda que só conseguia prever uma matéria sensacionalista e que exotificasse a festa e que não conseguia imaginar nada de bom envolvendo a Rede Globo e imagens de um homem negro *chupando* uma mulher negra.

Nesse momento, chegou um segurança da casa, chamado por um dos artistas que havia realizado uma performance na noite e que me conhecia. O segurança reclamou com a moça sobre ela estar "incomodando os clientes". Eu disse a ele que estava tudo bem, e ela se comprometeu a encerrar a matéria. Procurei-lhe tempos depois no saguão do clube e passamos mais um bom tempo conversando, ela tentando me convencer das boas intenções da matéria, eu lhe explicando porque achava pouquíssimo provável que aquela exposição pudesse ser positiva. Mais tarde, enquanto eu fumava na calçada, algumas pessoas que faziam o mesmo, incluindo Antônio, gritaram os clássicos versos de protesto para a equipe que saía do clube: "O povo não é bobo! Abaixo à Rede Globo!".

Duas semanas depois, o episódio do Profissão Repórter foi ao ar e os temores se confirmaram: o tom era bastante exotificante, recheado de chavões sensacionalistas.[249] Foi ao ar o momento em que a produtora de outra festa pediu à equipe que lá estava que encerrasse a matéria, pois os participantes estariam inibidos pela presença das câmeras. Já no bloco relativo à *Kevin*, a controvérsia não foi exibida. No entanto, ainda que não possa afirmar que o incidente me envolvendo tenha influenciado na decisão, o fato é que foram mostradas poucas imagens da *Kevin* se comparada às outras festas, e o sexo oral do casal heterossexual ficou de fora da edição.

O programa foi debatido no Facebook, em posts como o de Antônio, criticando não apenas a Rede Globo, mas condenando também a atitude dos produtores da festa que, além de permitirem a filmagem, deram depoimento para o programa. No post citado, o uso do termo *submundo* ecoa a ideia deste espaço apartado do "mundo convencional", além de aludir à relativa marginalidade das práticas e dos modos de vida que se desenrolam em cenas noturnas. O uso do termo *mainstream* para se referir à poderosa Rede Globo de Televisão completa a alusão

[249] Ver em http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2016/09/festas-eroticas-atraem-publico-que-quer-vivenciar-fetiches-e-desejos.html?utm_source=facebook&utm_medium=share-bar-desktop&utm_campaign=share-bar. Acesso em: 20 out. 2016.

à dicotomia *underground*/*mainstream*, que, como venho mostrando, é central na definição sempre em disputa dos limites da cena. Já *submundo* aparece reivindicado positivamente, ao contrário de como costuma aparecer no jornalismo voltado ao público mais amplo, usualmente com um cunho sensacionalista, pejorativo e até criminalizante.

Por fim, é digno de nota que Antônio tenha lançado mão justamente da ideia de *fervo* e *luta*, linguagem difundida pela Revolta da Lâmpada, como vimos no Capítulo II. Este questionamento acerca de fervo e luta prossegue no comentário de um rapaz na postagem em questão, que diz: "fervo de bicha branca de classe média (eu inclusa nessa) é luta? Ou é só fervo mesmo?" O autor então responde: "[...] acredito que festas como a Kevin, PopPorn, Dando e outras do gênero são luta sim! É o corpo gay latente e liberto de uma sociedade, que talvez nunca nos veja como humanos". Nesse diálogo, percebe-se como estão em debate duas visões de *luta*: uma que evoca uma perspectiva interseccional para dizer que a sexualidade só não basta, se não estiverem em questão também classe e raça, e outra que defende que o corpo gay livre é sempre um corpo em luta.

A controvérsia foi explorada pela *PopPorn*. Semanas após a *Kevin*, a página da edição de outubro da festa trazia um aviso da proibição de fotografias e filmagens não autorizadas e o seguinte símbolo, numa alusão implícita ao episódio da outra festa:

Figura 16: Sem Globo![250]

A postagem de um rapaz fazia ainda a seguinte pergunta à produção:

[250] Fonte: https://www.facebook.com/events/151897668598383/?active_tab=discussion. Acesso em 25 nov. 2017.

> Só uma pergunta: VAI TER ALGUMA GRAVAÇÃO DE ALGUM PROGRAMA DURANTE A FESTA? Recentemente aconteceu, em uma festa que não citarei o nome, a gravação de um programa de TV. E é lógico que acabou quebrando o clima da festa, de certa forma, porque por mais que a gente ADORE se exibir, rede nacional são outros 500.

O perfil da festa respondeu à dúvida do rapaz, reivindicando uma posição política que extrapolaria a questão da nudez e do sexo e refletiria certa polarização do contexto político recente, em que a atuação da grande mídia e especialmente da Rede Globo foi fundamental para a legitimação do golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff:

> Não haverá gravações. O mesmo programa que você menciona implorou inúmeras vezes em várias edições nossas para fazer gravação. Nós além de não compactuar com mídia golpista, não iremos nunca expor nosso público ou ferir o conforto dele para receber confetes de imprensa. Principalmente se o público para qual a mídia produz conteúdo não está pronto para conhecer nosso fervo.[251]

O caso acima exemplifica um conflito recorrente na dinâmica da cena de festas *independentes* de São Paulo. Em situações como a narrada acima, está em jogo um regime de visibilidade: a depender de quem "ilumina", a luz jogada na cena é vista como um perigo para a liberdade desfrutada nas festas. Podemos entender luz aqui no sentido literal do potente holofote portado pela equipe de filmagem, mas também no sentido amplo de revelar ao mundo "do dia" o que se passa no "submundo".

Na postagem da *PopPorn*, vemos ainda como esta necessidade de controlar o que se mostra se traduz pela ideia de que nem todos estão "prontos" para entrar em contato com as práticas do *underground*. Este episódio reflete o debate recorrente na cena de Berlim que vimos no Capítulo III, em que a controversa *door policy* é acionada como um mecanismo de proteção da cena *underground* contra os constrangimentos do *mainstream* e seu potencial normalizador.

Doria e a repolitização da cena

No início de 2017, a cena vivia, por um lado, um clima de apreensão e incerteza em relação a seu futuro, já que a gestão Doria poderia representar uma ameaça às festas *independentes*. Por outro lado, as disputas internas que se multiplicaram ao longo de 2016 pareciam menos importantes frente ao desafio maior de encarar o "inimigo comum", qual seja, a onda

[251] A imagem e os trechos acima estão publicados em https://www.facebook.com/events/151897668598383/?active_tab=discussion. Ênfase no original, acesso em: 05 dez. 2016.

conservadora que varria a política nacional e municipal. Assim, ao "Fora Temer!" se unia agora o "Fora Doria!", que passou a aparecer em muitas das descrições dos eventos no Facebook.

Esta nova energia de resistência logo deu seus primeiros frutos: na quarta-feira, 25 de janeiro, feriado de aniversário da cidade de São Paulo, *Caldo*, *Dsviante*, *Dusk* e *Mamba* se uniram em uma grande festa *de rua* que durou de meio-dia até às 22h. A escolha da data foi simbólica por ser a celebração do aniversário da cidade que acolhe a cena em suas ruas, *infer-ninhos* e ruínas; além disso, foi justamente no aniversário de São Paulo em 2014 que o primeiro SP na Rua aconteceu; em janeiro de 2017, a permanência do evento não estava assegurada devido à troca de gestão da Prefeitura, o que reforçou o simbolismo desta comemoração. O evento aconteceu no Vale do Anhangabaú, sob o Viaduto do Chá – bem em frente à sede da Prefeitura.

A festa foi chamada de *Tecno de Bairro*, expressão que alude às festas *de rua* e que já vinha sendo utilizada para denominar festas menores e/ou em *espaços públicos* da cena. Foi considerado um primeiro teste da cena aos efeitos da "cidade linda" prometida por Doria. A foto que ilustra a página do evento trazia uma imagem forte, que sintetizava o momento político: uma tropa de choque de policiais fortemente paramentados, em frente a uma parede de caixas de som (ver figura 17).

Figura 17: *Tecno de bairro* [252]

A festa foi um sucesso, reunindo centenas de pessoas sem que houvesse nenhum incidente desagradável; nem a Polícia Militar nem a Guarda Civil Metropolitana apareceram para estragar a festa. No entanto, depois desta auspiciosa abertura do ano, a sorte das festas *de rua*

[252] Fonte: https://www.facebook.com/events/358823451167173/. Acesso em: 29 nov. 2017.

mudou. Como apontado no Capítulo II, a nova Prefeitura passou a não responder aos pedidos de obtenção de licença para a instalação de bares, fundamentais para o custeio das festas.

Em 30 de abril, a *Mamba* conseguiu contornar esta dificuldade ao se associar a um grupo de teatro e dois Centros Municipais de Acolhida que ocupam uma rua sem saída no bairro do Bom Retiro. O grupo de teatro emprestou o galpão que ocupa para uso do banheiro e instalação do bar da festa. Um dos Centros de Acolhida da rua, o Florescer, é destinado a mulheres trans. No texto do evento, solicitava-se a quem fosse na festa que levasse doações para as moradoras do Florescer: sapatos de salto alto de número a partir do 39, maquiagem e "roupa boa e *bapho*", a pedido das próprias moradoras.

O evento buscava se integrar à greve geral que acontecera dois dias antes, e o tema aparecia no nome da edição, *ĞRÆVЄ ĞЄRAŁ*, em que se sobrepunham as palavras "greve" e "*rave*", seguindo a ideia que já aparecia em *ravetalização*. Na descrição do evento, além da greve, se enfatizava ainda a busca pela integração com as pessoas que moram e trabalham no entorno:

> Em adesão à Greve Geral, voltamos à rua domingo. […] Nessa edição, somos recebidos pela vizinhança da Rua Prates, formada sobretudo pelxs moradorxs e frequentadorxs do Centro de Acolhida Prates, Centro de Acolhida Florescer para mulheres trans, Galpão da Prates Cia. Mungunzá e Teatro de Contêiner. Colabore com o rolê: a festa é de graça e na rua. Estaremos também na casa dessas pessoas, lembre-se disso e valorize a oportunidade do encontro. […] Nós, enquanto atuadores e agentes culturais de São Paulo, somos parte dessa massa de trabalhadores que lutam contra a ausência de perspectiva que o governo Temer oferece para todxs nós. […] Diante e além disso, somos da opinião de que a cidade não é shopping center. As ruas e aparelhos públicos de São Paulo precisam ser retomados à população. Nossos terreyros de livre expressão não se enquadram nesse modelo de cultura que se propõe a alienar a vida cotidiana da cidade.
> Pelos pancadões, pelas festas de rua e fortalecimento das ações de resistência nas ruas e ocupações.[253]

O texto mais uma vez reafirma a inserção das festas *de rua* em um contexto de luta por uma cidade livre e faz referência aos pancadões, festas de *funk* que acontecem nas ruas e praças das periferias de São Paulo e são constantemente perseguidas e criminalizadas pelo poder público.[254] No vídeo "A Força do Performer", Euvira comenta este evento, ressaltando o papel da festa em promover o encontro do público com outros atores da cidade: "é super importante dar esse choque de realidade, falar assim: 'olha, você vive nessa cidade. Você *tá* aqui se divertindo, mas presta atenção também, olha à sua volta, você não *tá* só'".

[253] Disponível em: https://www.facebook.com/events/1961988734036122/. Acesso em: 30 nov. 2017.
[254] Sobre os pancadões e outros contextos juvenis de periferia, ver o trabalho de Alexandre Barbosa Pereira (2010).

A *ĞRÆVЄ ĞЄRAŁ* foi mais um dos momentos de realização da potência aglutinadora da cena, do qual eu e Marcio pudemos tomar parte. Marcio já conhecia o abrigo Florescer, onde havia participado de uma roda de conversa e um Cine Debate. Ao chegarmos lá, vimos algumas das mulheres na rua, a maioria delas apenas observando a festa a uma distância "segura". Marcio e eu fomos então até elas, reforçando que a festa era para todos e que se elas quisessem, poderiam participar. Era uma tentativa de superar as barreiras simbólicas que persistem entre pessoas de realidades sociais tão diferentes, mesmo em eventos de rua.

Descobrimos então que, pelas regras do abrigo, elas poderiam ficar na rua apenas até às 20h, hora em que os portões se fecham. A partir deste horário, às mulheres que não estiverem lá dentro só é permitida a entrada na manhã seguinte. Além disso, quem dorme fora recebe uma *falta* (três faltas em um mês significa a perda da vaga e a expulsão da casa). Como a festa estava marcada para terminar às 22h, achamos injusto que elas tivessem que sair mais cedo de uma festa que acontecia em sua própria rua.

Procuramos Cashu e fomos tentar negociar com a administração da casa que se estendesse o horário livre delas até às 22h, em caráter excepcional. Tivemos ainda a ajuda de Stephan, *clubber* e integrante do coletivo *Caldo.* Stephan coordena o projeto Botão de Flor, que oferece oficinas de capacitação em design de moda para mulheres transexuais e travestis; o Florescer é um dos locais em que o projeto atua. No entanto, por se tratar de um domingo, não havia nenhum chefe apto a autorizar a extensão do horário.

Buscamos então outra estratégia: uma das abrigadas comentara que a contagem das faltas havia zerado, porque o mês estava se encerrando, e que não seria tão grave passar uma noite fora. Assim, uma possibilidade era a de que aquelas que optassem em ficar até o fim da festa, nos acompanhassem até o *after* do evento, a festa *Obra*, que aconteceria no Bar do Meio. Como a *Obra* é produzida pelo coletivo da *Caldo*, Stephan garantiu que nenhuma delas pagaria entrada. Nós então pagamos ida e volta de metrô até o evento para elas, e acompanhamo-las até o espaço da festa. Além disso, o fim da *ĞRÆVЄ ĞЄRAŁ* foi antecipado em respeito ao horário do abrigo.

Resolvida esta questão, voltamos para a festa, que pelo meio da tarde já estava bastante cheia. As mulheres do Florescer presentes aproveitaram bastante a *Mamba*: se integraram à equipe de *performers* e roubaram a cena dançando encima das caixas de som durante todo o evento. As que optaram em seguir conosco para o *after* também pareciam se divertir na *Obra*. Este domingo passou a ser lembrado por muitos como um dos momentos de apoteose da cena.

Semanas após a *ĞRÆVЄ ĞЄRAŁ*, a atuação repressiva da Prefeitura passou a alcançar também as festas fechadas: na noite de 20 de maio, uma edição da *ODD* foi embargada logo no início, após uma visita do próprio Secretário Adjunto das Secretarias Regionais, Fabio Lepique,

que, segundo testemunhas, vociferava impropérios contra o evento e seus organizadores, enquanto se mantinha irredutível na intenção de impedir a realização da festa, ainda que não houvesse nenhum risco para a segurança dos presentes.

Foi a primeira vez que uma festa fechada da cena foi cancelada por um funcionário da Prefeitura, no que pareceu ser a concretização dos piores pesadelos dos participantes da cena. Era a noite da Virada Cultural e a suposição de muitos interlocutores é de que a ação só foi possível porque a estrutura da Prefeitura estava toda em funcionamento por conta do festival, que vai da noite de sábado à noite de domingo. Assim, não funcionou a estratégia adotada pelas festas de revelar o local do evento apenas após o fim do expediente de sexta-feira, o que costuma inviabilizar a preparação dos funcionários da Prefeitura para uma possível visita. Pairava ainda a suspeita de um envolvimento direto do D-edge nesta interdição, já que o clube estava recebendo na mesma noite alguns DJs internacionais que estavam na cidade para um outro evento que havia sido cancelado. Interlocutores levantaram então a hipótese de o clube ter acionado a Prefeitura na tentativa de "herdar" o público da *ODD* cancelada.

Rumores sobre ataques do D-edge à cena corriam desde a campanha eleitoral, com interlocutores comentando sobre uma suposta doação milionária de Ratier à campanha de Doria: como contrapartida, o empresário teria solicitado que se desse fim às festas *independentes*. Contribuiu para isso a realização de uma reunião em abril entre a ANEP (Associação da Noite e do Entretenimento Paulistano) com a nova gestão, representada pelo vice-prefeito Bruno Covas, o vereador da base Camilo Cristófaro e o diretor do PSIU Wanderley Pereira. No encontro, no qual Ratier esteve presente com outros empresários filiados à ANEP, foi entregue um documento com propostas de políticas públicas para o entretenimento noturno. A suspeita é de que este contato tenha servido também para cobrar atitudes da gestão no sentido de coibir as festas.[255]

Dias após a edição embargada da *ODD*, a festa se pronunciou em sua página:

> Antes de mais nada, agradecemos imensamente todo o apoio recebido desde que tivemos a ODD do último sábado cancelada. Desculpem-nos por qualquer inconveniente causado a quem foi até a festa, esperou e se frustrou por não conseguirmos realizá-la.
> A suspensão do evento chegou de surpresa, truculenta, difícil de ser entendida. O galpão da Palmorino Mônaco sempre foi uma opção segura e legalizada. Muitas festas passaram por lá desde que inauguramos o espaço no ano passado, sem nenhum tipo de incidente.

[255] Segundo reportagem de Amanda Cavalcanti, a Prefeitura nega perseguir as festas. Ver mais em "Techno Sem Teto e Gentrificação", disponível em https://thump.vice.com/pt_br/article/j5ewnb/techno-sem-teto-gentrificacao. Acesso em 30/11/2017.

> Um documento de interdição ao espaço foi apresentado no início do evento, fruto de uma denúncia, alegando alvará vencido e falta de itens de segurança. O fiscal da prefeitura, após verificar a locação e toda a documentação, deixou o local afirmando que poderíamos seguir com a festa, mas foi enviado de volta uma hora depois com os seus superiores, que chegaram informando que fariam uso da força policial caso não encerrássemos as atividades.
> Depois de quase três horas resistindo, tomamos a decisão de cancelar a festa, a fim de evitar a chegada de mais policiais e retirada à força do nosso público, conforme nos ameaçaram que seria feito.
> Não toleramos violência. Não aceitamos violência.
> Sempre nos preocupamos em garantir a segurança dos frequentadores. Em todas as edições contratamos equipe de bombeiros/brigada de incêndio, enfermeiros, ambulância, seguindo todas as recomendações de segurança exigidas pelos órgãos públicos.
> Ressaltamos porém que o crescimento da repressão sobre os grupos que promovem festas em São Paulo não acontece só nos espaços fechados. Desde o início dessa gestão, o caminho para se conseguir fazer um evento na rua tem sido dificultado ao máximo para grupos independentes, ao mesmo tempo em que se multiplicam iniciativas com patrocínio de grandes empresas nas ruas e instituições públicas. Somos contra esse modelo (des)gestão e continuaremos a produzir cultura na cidade. A cultura da noite independente de São Paulo é reconhecida por sua qualidade e movimenta diversos trabalhadores.
> A especulação imobiliária e a burocratização para o acontecimento das festas têm como consequência a falta de espaços acessíveis para a realização de eventos em São Paulo.
> Foi um final de semana tenebroso na cidade, com interdição de eventos e espaços, uma Virada Cultural elitizada e desorganizada, e ações desumanizadoras na cracolândia.[256]

Após explicitar detalhadamente a arbitrariedade e o exagero da ação, o texto reforça as críticas que se avolumavam desde o início da gestão Doria, lembrando a repressão às festas *de rua*, bem como a violenta ação na Cracolândia que aconteceu na manhã seguinte à interdição da festa e no mesmo fim de semana da malfadada Virada. Como vimos anteriormente, na noite da Virada aconteceu também a festa *Desvairada Cultural*, para onde se dirigiram muitas *clubbers* que pretendiam ir à *ODD.*

Na semana seguinte, vários dos galpões e fábricas que vinham sendo utilizados pelas festas foram fechados pela Prefeitura. Entre eles, estava o que abrigaria no sábado seguinte, 27 de maio, a edição comemorativa de quatro anos da *Mamba*, a *MAMBA ИЄĞRÁ* □ □ *Ð-QUλTRø ΛИÚϟϟϟϟ* □ □, prevista para durar 24 horas. Tendo que encontrar uma nova locação em pouquíssimo tempo, a festa terminou por ser realizada na Via Matarazzo Casa de Eventos, espaço considerado *coxinha* e *mainstream* pelos integrantes da cena, e aconteceu até as 13h de domingo. A partir das 14h, a festa se transformou em uma manifestação, que ficou conhecida como

[256] Disponível em: https://www.facebook.com/odd.fest/posts/1169368069841268. Acesso em: 29 nov. 2017.

Mani.festa. A estratégia foi a de registrar o evento como um protesto, o que garantiu sua execução independente de licenças e alvarás. Mais uma vez remetendo à Berlim da década de 1990, o episódio replicou a estratégia da primeira edição da *Love Parade*, em que festa, música eletrônica e protesto se misturavam, tomando as ruas da cidade. No texto do evento, a *Mamba* apresentava seu manifesto:

> Das 14h às 22h – estaremos em ato, isso é algo construído coletivamente. Todo mundo é agente, atuador e responsável por ele também. Cortejo (g)raver, porque a nossa linguagem e guerra é essa. Então cabeça fria, água, frutinhas, bota y estado dy graça y mais água.
> Mani.festa.ação // Teremos performances e apresentações musicais no trajeto. Tanto as festas fechadas quando as festas de rua estão tendo dificuldades em obter autorização para acontecer. Essa é a nossa rede de comunicação, são os lugares que construímos e em que nos inserimos enquanto suporte da linguagem e produção artísticas da nossa época.
> Nossa maneira de contribuir com o momento histórico e político atual é fazer do nosso trabalho uma ferramenta de questionamento cultural e intervenção urbana. É um cortejo artístico e seria redundante dizer que se trata de um ato pacífico. Queremos condições melhores de atuação na noyte de Éssepê. Não falamos em burocratês, falamos com os nossos corpos e ruídos. […] Manifestar-se é um direito garantido pela Constituição.[257]

O espaço que abrigou a festa se localiza no bairro da Barra Funda, a poucos quarteirões do D-edge, suposto pivô da onda de perseguição às festas *independentes*. O trajeto da *Mani.festa* foi desenhado para passar em frente ao clube, onde o caminhão se deteve por alguns minutos e Laura Diaz, produtora da *Mamba* com quem esteve o microfone durante todo o ato, lançou algumas provocações ao empresário Renato Ratier: "saída de segurança e rota de escape segura. Saída de emergência, escadas largas e espaçosas. Você tem, Renato?".[258] Os questionamentos aludiam ao fato de que sequer o clube conseguia cumprir todas as burocráticas exigências para licença de funcionamento e não contaria com alvará definitivo. O grito que se repetiu ao longo de todo o ato foi justamente “Al-al-al, alvará!”. A manifestação seguiu na lateral do Minhocão em direção ao Centro e parou por instantes em frente à Prefeitura, onde Laura lançou mais uma forte provocação, que ecoa no discurso das *clubbers* desde então. Sua fala lembrava àqueles que querem controlar as *clubbers* que em algum momento eles terão que ir dormir, “mas a gente não dorme nunca!”.

---

[257] Acesso em: https://www.facebook.com/events/1410168859063861/. Acesso em: 30 nov. 2017.
[258] O trecho está reproduzido na matéria “Techno Sem Teto e a gentrificação em São Paulo”.

Figura 18: A *Mani.festa* passando na lateral do Minhocão[259]

Os episódios contados acima sintetizam o tom da cena em 2017, em que uma repolitização se fez necessária em torno dos desafios do contexto político. Ao comentar este quadro, Cashu resumiu:

> A galera tá tendo que se unir, como aconteceu no aniversário de São Paulo, no Tecno de Bairro (junto com Dusk, Caldo e Dsviante). Fizemos um ato na rua, foi muito simbólico. Estávamos sentindo falta de fazer mais festas na rua. Contudo, com essa mudança de gestão não estão emitindo autorização para nada na rua. Uma pena. A cidade tem que ter cultura acessível também. Essa no Aniversário de São Paulo tivemos que fazer na raça. Depois fizemos uma na rua Prates, uma rua sem saída, em conjunto com a Cia Mungunzá de Teatro, o Instituto Prates e o abrigo de trans Florescer. O Trio Elétrico mandamos como ato, e notificamos a prefeitura, como direito de nos manifestar. O Trio Elétrico foi a terceira festa este ano. 2017 começou com muita energia dessa cena, isso está me deixando superanimada na real rs.[260]

Como vemos no trecho acima, a *Mamba* vem se destacando neste processo como carro-chefe do lado mais combativo da cena (as outras duas grandes festas, *Capslock* e *ODD,* não produziram edições *de rua* em 2017),[261] dando mais combustível à ideia de *resistência clubber.*

---

[259] Fonte: https://www.facebook.com/mambanegraholes/photos/a.1684053834957073.1073741873.668798359815964/1684054334957023/?type=3&theater. Acesso em: 26 nov. 2017.

[260] Ver mais em "Alvará se torna vilão da noite. Falamos com festas, clubes e poder público para entender por que o seu rolê pode estar em risco". Disponível em: https://musicnonstop.uol.com.br/alvara-se-torna-vilao-da-noite-falamos-com-festas-clubes-e-poder-publico-para-entender-por-que-o-seu-role-pode-estar-em-risco/. Acesso em: 30 nov. 2017.

[261] A *ODD* participou da edição de 2017 do SP na Rua; já a *Capslock* não se inscreveu no edital do evento da Prefeitura.

A expressão *resistência clubber* teria surgido em Santa Catarina em fins da década de 2000, formulada pela *clubber* Felipe Capestrano, que atualmente mora em São Paulo. Felipe e amigos costumavam pixar a expressão pelos muros de Florianópolis. Na cena paulistana, *resistência clubber* se popularizou no discurso das *clubbers* durante o ano de 2016, em que o país presenciou o processo de *impeachment* em meio à sensação de uma ascensão conservadora a partir das eleições de 2014 e a consequente bancada de deputados e senadores, considerada a mais reacionária do período pós-ditadura. Fazer cada vez mais festas ganha contornos de imperativo em meio a atmosferas distópicas: foi na Chicago e na Detroit pós-industriais que surgiram a *house* e o *techno*, na Inglaterra tatcherista que floresceu a cena das *raves*. Fenômeno semelhante se observa na cena paulistana contemporânea.

Este sentimento se tornou ainda mais presente em São Paulo a partir da gestão Doria, como vimos acima. No entanto, isto não diminuiu o número de festas; ao contrário, a multiplicação de eventos é vista pelos participantes da cena como mais necessária do que nunca. Assim, a expressão se faz cada vez mais presente ao se pensar a festa como um ato de resistência. *Resistência clubber* faz jogo ainda com outro sentido, que tem a ver propriamente com resistência física: como vimos, a longa duração das festas e o ritmo frenético dos eventos, que passam a ocupar cada vez mais dias da semana, exigem das *clubbers* muita disposição. Por vezes, é feita uma brincadeira com o sentido contrário da ideia: quando alguma *clubber* vai embora ou falta a alguma festa, o termo vira *desistência clubber.*

É interessante notar a inusitada repetição do termo "resistência" em contextos e com sentidos tão diferentes quanto o da escola de teoria social formulada a partir dos estudos sobre as subculturas britânicas do pós-guerra, como vimos no Capítulo I, e os participantes de classe média de uma cena de música eletrônica na São Paulo contemporânea. O CCCS apontava uma relação direta entre estilo e resistência e enxergava uma homologia de expressões culturais nos grupos pesquisados. No caso da cena paulistana, trata-se de uma categoria êmica que se, por um lado, afirma uma postura de recusa em limitar o tempo, as formas e os espaços do seu lazer e do seu prazer, por outro, tem pretensões bem menos radicais do que aqueles pesquisadores viam em *teds* e *punks.*

Neste capítulo, vimos como o crescimento da cena ensejou dois momentos: entre 2015 e 2016, a efervescência e a sombra iminente da comercialização gerou atritos, que resultaram em muito debate e o consequente fortalecimento da cena. Já em 2017, a agudização do quadro político refletiu em um interessante esforço de união e reafirmação dos ideais da cena como lócus de produção de novas formas de viver a cidade, o tempo, e o prazer.

CAPÍTULO V - CORPOS, PRAZERES E AFETOS

Nos capítulos anteriores, vimos como se configuram a cena de festas *de rua* e *independentes* de São Paulo e a cena de festas *queer* de Berlim, bem como as conexões entre elas. No presente capítulo, pretendo apontar, a partir de casos observados durante o trabalho de campo e de entrevistas, como os sujeitos são afetados por estas experiências e como eles representam a relação de engajamento que constroem com a cena e o que dela levam para seu cotidiano. Assim, se antes o foco estava na ampla escala das cenas, das festas e da relação com a cidade, agora olharemos para a escala das subjetividades. Este deslocamento também se dá no eixo do tempo: até aqui, nos debruçamos sobre o tempo da festa. Neste capítulo, passaremos a olhar também para o tempo da vida das *clubbers*, para suas trajetórias.

As festas são ambientes que ensejam intensas formas de experimentação individuais e coletivas em relação a corpos e prazeres. A imersão na música e na dança proporcionada por tais eventos e potencializada pelas drogas produz o que Jackson (2004) chama de "novas formas de conhecimento" sobre si e "experimentos sensuais na arte de ser humano". Este processo íntimo, entretanto, é compartilhado nos ambientes coletivos das festas: as relações com desconhecidos, amigos, parceiros erótico-afetivos, são fundamentais para a produção destes novos sentidos. Neste processo, se desafiam – e por vezes se reafirmam - normas sociais relativas a marcadores sociais da diferença, em especial gênero e sexualidade.

O caráter de contestação das normas transborda a experiência corporal imediata e se publiciza no debate acerca da cena, configurando assim novas políticas do corpo e do prazer, vividas, compartilhadas e discutidas. Como vimos anteriormente, os espaços online são cruciais para a própria constituição da cena, agindo como extensão e *loci* de debate sobre os rumos da mesma. Além disso, as intensas trocas durante as festas e situações de sociabilidade afins, como *esquentas*, *chill outs* e *afters* produzem um corpo coletivo de experiências e suporte mútuo neste processo de produção de uma forma de "ocupar o mundo", nos termos de Jackson (2004), que tensiona os limites de prazer "recomendados" pela sociedade mais ampla. Maria Isabel Mendes de Almeida, ao pesquisar cenas eletrônicas cariocas, também mobilizou a ideia de um "estar no mundo" em sua definição de *vibe*, que seria uma "espécie de energia telepática que encarna a circunstância paroxística da experiência compartilhada, a consistência 'oceânica' de um mesmo estar no mundo" (ALMEIDA, 2007, p. 139).

Os sentidos possíveis de tais experiências são inúmeros e não caberiam nestas páginas. Elegi então alguns eixos a partir dos quais pretendo explorar alguns deslocamentos no contexto

clubber: a experiência das mulheres em vivenciar o prazer da dança e seus próprios corpos de maneira menos controlada e com menos interferências agressivas por parte dos homens do que em outros tipos de festa; as novas possibilidades de contato físico e afeto entre homens heterossexuais e homens gays; e as construções de projetos de vida alternativos ao par clássico formação de família e mundo do trabalho, projetos alternativos experimentados especialmente por *clubbers* gays. Permeando estes eixos, a relação com as drogas tem um papel fundamental: as substâncias são agenciadas e agenciam os sujeitos na produção destes afetos e na configuração das cenas, são vetores de prazer e perigo, mas também de solidariedade.

Políticas do corpo e do prazer

O pioneiro estudo de Becker (2009 [1963]) aborda a questão do uso coletivo da maconha entre os músicos de jazz, tratando de se afastar das abordagens patologizantes e/ou criminalizantes sobre substâncias psicoativas ilegais, que costumam se refletir no senso comum até hoje. Em sua pesquisa, o autor percebeu que o uso da substância se tornava hábito a partir de um processo de aprendizagem: através da convivência com os pares, os neófitos vão se aproximando dos códigos de conduta relativos ao consumo e aprendendo a conferir significados à sua própria experiência com a droga.

Esta perspectiva informa muitos dos estudos subsequentes sobre drogas e contextos sociais nas ciências humanas. Na antropologia brasileira, podemos destacar o trabalho de Gilberto Velho (1998), que pesquisou o uso de drogas entre jovens cariocas de classe média na década de 1970, e a pesquisa sobre "rodas de fumo" empreendida por MacRae e Simões (2000), entre outras. Velho buscou se afastar da ideia corrente no senso comum que concebe um "mundo das drogas" altamente marginalizado e criminalizado. Para o autor, o que existem são diversos "mundos das drogas", em que o uso das substâncias se relaciona de diferentes maneiras com outros indicadores, criando um conjunto de práticas, rituais e sentidos variados.

Já MacRae e Simões seguem o modelo analítico tripartite sugerido por Norman Zinberg. Neste modelo, além da substância em si, leva-se em conta também o *set*, que são as características, disposições e o estado físico e psicológico do indivíduo que a consome; e o *setting*, que é o cenário, o contexto social no qual as drogas são adquiridas e consumidas, e onde se confere significado a este consumo.

Outros trabalhos contemporâneos têm ainda pensado as drogas como *eventos* (VARGAS, 2006; FIORE, 2013). Vargas defende que o encontro entre os sujeitos e as drogas são fenômenos

da ordem do evento, porque imponderáveis. Fiore, por sua vez, mobiliza a ideia de evento como um dos eixos de sua análise a partir de situações coletivas de uso.

Já vimos que as drogas exerceram um papel fundamental em cenas que envolvem sociabilidade noturna em torno da pista de dança, desde os movimentos ingleses dos *mods*, na década de 1950, e o fenômeno do *Northern Soul* na década seguinte, passando pela *disco* novaiorquina nos Anos 70, e a *house* de Chicago dos 80. Na Inglaterra, a chegada do ecstasy esteve no centro do que foi chamado de *Second Summer of Love*, ocupando o lugar que foi do LSD no primeiro "verão do amor". Em Berlim e São Paulo, a década de 1990 marcou a euforia em torno da chegada do *techno* e do ecstasy, lançando as bases para as cenas contemporâneas apresentadas nesta tese. Passemos então agora a uma observação mais detalhada de como certas substâncias aparecem nas cenas pesquisadas e como elas são percebidas e representadas pelos interlocutores.

Um primeiro dado relevante é o fato de que o uso muito difundido de drogas estimulantes se relaciona à longa duração das festas. O surgimento dos *afters* nas duas cidades na década de 1990 está ligado à intensificação da energia das *clubbers*, para quem cinco ou seis horas de festa deixam de ser suficientes. A extensão dos horários das festas implica em mais consumo de drogas o que desencadeia o efeito cíclico de produzir disposição para mais festa ainda. O contexto berlinense favoreceu este processo, já que lá os clubes tiveram e tem mais autonomia para definir seus tempos de funcionamento, resultando em uma cena em que há festa ininterrupta (ou quase) durante todo o fim de semana. As propriedades depressoras do álcool tornam pouco provável que alguém consiga se manter por tanto tempo nas festas apenas à base de bebidas alcoólicas. Logo, é comum a combinação com algum estimulante: cocaína e anfetaminas, por exemplo, reduzem a depressividade do álcool, e fornecem a energia necessária para uma longa jornada.

Em São Paulo, a principal droga estimulante é a cocaína, devido à facilidade com que é encontrada. A qualidade do produto varia muito, o que se reflete em preços muito díspares (porções de mais ou menos 1g podem custar a partir de R$ 10,00, chegando a cerca de R$ 100,00). A cocaína é conhecida na cena como *padê*, originalmente o nome dado às oferendas rituais para exus e pombagiras no candomblé. A gíria é parte do chamado *pajubá*, linguagem popular difundida por religiões afro-brasileiras, que mescla palavras de línguas da África Ocidental ao português. O *pajubá* é muito disseminado entre certo público LGBT, especialmente homens gays e travestis, evidenciando a penetração destes sujeitos nestas religiões, como apontado por Peter Fry (1982), entre outros. Que este seja o apelido mais comum para a droga na cena atesta, por sua vez, a centralidade do universo de referências *gay* entre as *clubbers*.

Em Berlim, a cocaína é utilizada, mas em muito menor escala, visto que lá é uma droga cara: um grama custa entre 50 e 100 euros (R$ 190-380, aproximadamente). O alto preço se deve ao fato de que ela é produzida no continente americano, e o transporte até a Europa encarece o produto. Lá, a droga que é majoritariamente utilizada como base de sustentação para as muitas horas de festa é o *speed* (anfetamina em pó). O *speed* é barato para os padrões de Berlim (quase sempre é vendido a 10 euros o grama). Já na cena paulistana, a anfetamina em pó é rara. Até a década de 2000, era relativamente fácil encontrar remédios emagrecedores produzidos à base de anfetaminas no Brasil; em 2011, a Anvisa proibiu a maioria destes medicamentos.

Bastante utilizado tanto em Berlim quanto em São Paulo é o ecstasy, comprimido que combina MDMA e anfetaminas: lá, é conhecido pelo termo *pill* (pílula, em inglês). Aqui, é comumente chamado de *bala*. No Capítulo I, mostrei como se atribui uma relação intrínseca entre sua popularização e o surgimento das *club cultures* da virada 80/90. O MDMA também pode ser encontrado em cristais. Outra droga popular nas duas cenas é a ketamina em pó, obtida a partir do líquido que é utilizado originalmente como um anestésico veterinário. Seu uso recreativo pela inalação de pequenas quantidades de pó produz sensação de dissociação e altera a percepção de tempo e de espaço. Em grandes doses, provoca o efeito chamado em português de *buraco* e, em inglês, de *K-hole.*[262] Trata-se de um estado de dissociação extrema e alucinações visuais. Em doses ainda maiores, pode chegar a produzir experiências *fora do corpo* e/ou de *quase-morte*. Nas duas cenas, o LSD aparece um pouco menos: para alguns, está associado mais à natureza do que aos ambientes agitados da maioria das festas. Em São Paulo, entretanto, alguns *papéis* são vendidos como LSD, mas na verdade são compostos basicamente de anfetaminas, caso do chamado *bicicletinha*, relativamente comum na cena.

Enquanto *speed* e cocaína produzem sustentação física, MDMA, ketamina e LSD são substâncias que ressaltam os efeitos da música e das luzes, o que intensifica a experiência *clubber*. Muito mais utilizado na cena de Berlim do que na de São Paulo, o GHB (ou GBL) contribui ainda para uma atmosfera extremamente sexual nas festas – a droga produz um aumento impressionante na libido de quem a consome. A presença maciça do GHB na cena berlinense é apontada como um dos fatores que contribuem para que haja muito sexo em quase todas as festas da cena.

[262] *Buraco* ou *buraco de K* é uma expressão que designa eloquentemente o estado alcançado a partir de uma dose grande de ketamina, em que todos os sentidos parecem se deslocar e pode-se perder completamente noções básicas de espaço, tempo, ou mesmo a noção de quem se é, como já declararam alguns interlocutores. Nem sempre é uma sensação ruim – parte do aprendizado do uso parece ser justamente o controle e a apreciação dos *buracos*.

O consumo de drogas tem amplos efeitos nas novas formas de sociabilidade que as festas ensejam. Frequentemente se pode observar uma atmosfera de simpatia e disposição para a troca, traduzida na quantidade de pessoas desconhecidas sorrindo umas para as outras, sem que isso signifique a intenção de uma aproximação erótica, como é comumente esperado em outros tipos de festa.[263] A descrição de Jackson (2004) da sensação de uma festa sob ecstasy reflete bem o que percebi em campo:

> Está tudo ancorado em um ato de força de vontade de se divertir, o que confere às pessoas uma disposição para aceitar os outros como eles são e a expectativa de que eles façam o mesmo. Você teria que realmente se esforçar para encontrar algo com o que se angustiar (JACKSON, p. 12, tradução minha).

Esta atmosfera de simpatia inclui também aspectos de cuidado. Como se sabe que muitas *clubbers* estarão sob efeito de substâncias psicoativas e que há sempre o risco de um mal-estar, é habitual a preocupação em conferir se alguém precisa de ajuda. Em Berlim, por exemplo, em pouco tempo percebi que era muito comum pessoas desconhecidas abordarem alguém que estava sozinho na festa com a seguinte pergunta: "*are you OK*? [você está bem?]".

Em Denk & Von Thulen, o depoimento de *3phase*, produtor e músico proeminente na cena de *techno* berlinense da década de 1990, dá conta das origens deste aspecto cultural que eu vinha descobrindo: "este sentimento de fazer parte de algo especial produziu um código moral de conduta. Nós cuidávamos um do outro. Se alguém estava sentado no canto, você perguntava se estava tudo bem" (DENK; VON THULEN, 2014, p. 129, tradução minha). É interessante notar como a ideia de *código de conduta*, que aqui aparece como uma categoria êmica, é também constantemente acionada na literatura sobre drogas citada acima: é um dos aspectos do consumo compartilhado e ritualizado de substâncias psicoativas em diversos contextos.

A possibilidade de construção de redes de afeto e confiança intensos na cena é outro aspecto sempre lembrado pelos interlocutores. Vivian*, uma *clubber* de 20 anos de idade, me contou um episódio que ilustra a formação destas redes na cena. Em maio de 2017, São Paulo sediou pela primeira vez uma edição do festival holandês DGTL (Digital), que trouxe grandes nomes da música eletrônica *underground* mundial, além de recrutar os artistas de maior destaque no cenário nacional. O evento foi um sucesso de público, tendo surpreendido até mesmo os organizadores, com a marca de 9000 participantes. Bem como eu e grande parte dos frequentadores assíduos das festas da cena, Vivian compareceu ao DGTL. Em determinado momento, ela se perdeu dos amigos com quem fora ao evento. No entanto, logo encontrou uma série de

[263] Abreu (2011) observou tendência semelhante nas *raves*, também atribuída aos efeitos do ecstasy.

rostos conhecidos da cena e pôde se sentir segura e acolhida. A interlocutora me narrou a experiência posteriormente, entusiasmada e surpresa com o fato de que, mesmo em um evento lotado, encontrou "sua turma". Vivian afirmou que tivera a forte sensação de pertencer a um grupo, fato que jamais havia experimentado na cidade de onde veio, muito menor do que São Paulo. Como apontado anteriormente, a categoria de pertencimento é central na definição das cenas; no exemplo acima, esta ideia de pertencimento extrapola as afinidades estéticas e musicais e penetra no mundo dos afetos. Quanto mais se frequenta as mesmas festas, a rede de conhecidos aumenta e diferentes níveis de afinidade se delineiam. O depoimento do interlocutor Theo* dá conta deste processo:

> Depois de um tempo, você conhece tanta gente... Obviamente, nem todos são amigos, quero dizer, eles são amigos de festa. Você sabe a diferença - eu não conto com eles para me ajudar, não ligo pra eles na segunda ou na terça, mas às vezes tem gente que, mesmo só estando junto em festas, você se sente mais próximo. Você sabe um pouco sobre a pessoa, é aí é um honesto: "bom te ver!" Tem pessoas de que você gosta, que você meio que fica esperando, mesmo que você talvez nem saiba o sobrenome delas, ou tenha o número de telefone delas. Às vezes eu até saio sozinho porque sei que vou encontrar alguém.

Vários interlocutores apontam ainda que o uso de drogas tem um potencial produtivo positivo; buscam assim afastar o estigma das visões criminalizantes e patologizantes a que nos referimos acima. Uma interlocutora de Berlim, por exemplo, traduziu este sentimento a partir da substituição da noção moralizante do *perder-se* pela ideia da droga como produtora de *insights*: "[...] nunca foi para me perder, mas para me achar. Tem a ver com ter consciência do meu corpo, usar o meu corpo como plataforma para descobrir o que me faz bem e o que me faz mal". Imagem semelhante foi apontada por Almeida na relação de seus interlocutores com as drogas: "para os sujeitos em questão, a interação com as substâncias sintéticas promove uma experiência de acesso e não de escape em suas relações com o mundo e consigo mesmos" (ALMEIDA, 2007, p. 137). Um DJ interlocutor lembrou ainda as possibilidades criativas da fruição da música sob o efeito de drogas:

> A droga é superimportante, porque libera níveis de contato com a música que, dependendo do DJ, ele já consegue estabelecer uma relação *esquizo*, de loucura, de linhas de pensamento, de percepção da música, que aí a droga só ajuda. Dependendo da droga, você entra num nível de temporalidade que é superimportante para a festa. O tempo se expande, o tempo se contrai, dependendo do momento em que você está.

Outro aspecto experimental tem a ver diretamente com a longa duração das festas. Como os eventos podem durar dezenas de horas, não há a sensação de urgência, de um curto prazo no qual se deve buscar a maximização da experiência. Festas consideradas *mainstream* geralmente começam meia-noite e terminam entre 5h e 6h. Somando-se a isto o fato de que boa parte dessas festas costuma encher entre 1h e 2h, tem-se um curto período de tempo em que é preciso "cumprir" certos objetivos, tais como encontrar parceiros ou parceiras erótico-sexuais, alcançar certo grau de embriaguez, dançar e socializar com amigos ou conhecidos. A combinação entre as muitas horas das festas e a *onda* de drogas como o MDMA e a ketamina propiciam uma sensação de bem-estar e relaxamento que distensiona tais "obrigações". Há tempo para se permitir longas conversas com pessoas com as quais não há nenhuma pretensão erótica, para sentar em algum canto da festa e simplesmente observar o movimento ou apenas absorver a música potencializada pelas drogas e se entregar para a dança. Um interlocutor de Berlim exprimiu esta sensação nos seguintes termos:

> Se vou na *Cocktail* ou na *Homopatik,* eu estou ao ar livre, aproveitando o sol, eu dou uma volta, eu encontro gente, não é como se eu estivesse dentro de um clube escuro. E aí, talvez, eu bata um papo, ou tenha uma conversa séria com alguém, talvez eu discuta com alguém... a gente usa umas drogas, e talvez - provavelmente não - eu coma alguma coisa; eu não faço isso frequentemente, mas algumas pessoas fazem uma *putaria*... Aí são 24, 36, 48 horas, socializando, na verdade. Não é que a gente vá lá por horas para dançar, eu ficaria entediado se fosse só para isso, porque eu lembro de festas que abriam às 23h e fechavam às 6h, e você tinha pouco tempo, então era basicamente dançar e conversar.

Em Rapp, um depoimento sobre o Berghain dá conta da multiplicidade de opções para vivenciar prazeres oferecidas pelo clube, refletindo a observação do interlocutor reproduzida acima:

> O Berghain te desafia em tua própria existência: não é apenas um lugar para desanuviar após tua semana de trabalho, para encontrar um parceiro ou ouvir música interessante. É um espaço livre - o que você faz lá não tem que ser coerente com seu estilo de vida fora de lá. Como o clube te apresenta os maiores prazeres que se possa imaginar, você tem que se fazer a pergunta: O que eu quero? Onde posso me colocar no mapa do prazer social, sexual e musical? O Berghain é um lugar onde você aprende a olhar para seus próprios desejos no olho (WALTZ apud RAPP, 2010, p. 138).[264]

[264] O livro de Rapp teve um alcance inusitado. Em setembro de 2016, o Berghain venceu uma batalha judicial em que demandava ser classificado como um espaço cultural e não de entretenimento, pagando assim menos impostos ao governo. Este direito é concedido a espaços como salas de concerto, por exemplo. "Lost and Sound" foi um dos elementos utilizados pelos advogados do clube como "prova" de seu caráter cultural. É interessante apontar que a parte contrária argumentava que o clube não poderia ser classificado como casa de concertos por não contar com um palco e porque suas apresentações não tinham um início e um fim, após o qual o público pudesse aplaudir.

Em meio às múltiplas possibilidades, a dança aparece com um significado diferente da que possui em outros contextos. Há uma valorização explícita do ato de dançar, mas isso não implica na construção de hierarquias sobre a "qualidade" da dança. Uma das características da música eletrônica é que ela rompe com a ideia do casal que dança – é uma dança sem papeis pré-estabelecidos e que pode se dançar só. Como lembra Almeida:

> Os circuitos eletrônicos resumem, enfim, uma espécie de *ethos* particular tendente ao desmonte da "cápsula" afetiva do grupo de dois, ou da gramática conjugal. Esta última desidrata-se em importância a favor da busca incessante pela sensibilização dos corpos, dos corpos tornados sujeitos e protagonistas, corpos leves, fluidos e voláteis (ALMEIDA, 2007, p. 138).

Além disso, não há prescrição de passos ou coreografia; não faz sentido definir o que é dançar "bem" e dançar "mal". Assim, a reação mais comum das pessoas a quem dança é de simpatia, não importando como esta pessoa dance. Como vimos no Capítulo III, a relação de alternância entre individualidade e coletividade também altera a composição de grupos na pista de dança. Enquanto em outros tipos de festa é comum ver grupos que se fecham em rodas, dançando assim de costas para o resto da pista de dança, nas festas das cenas não há rodinhas. As pessoas interagem mais facilmente com pessoas que não conhecem, sem que isso signifique necessariamente interesse sexual.

Aproximando homens gays e heterossexuais

Diversos registros apontam como certas drogas, em particular o MDMA e suas propriedades empatogênicas (isto é, produtoras de empatia), têm um papel na construção de uma cultura de abertura e aceitação que foi e é central em certa flexibilização de barreiras sociais nas várias cenas de música eletrônica *underground* ao longo das últimas duas décadas. Uma destas barreiras diz respeito à usualmente tensa relação entre homens heterossexuais e gays. Sob os efeitos do *ecstasy* e ao som de *techno* e *house*, estes dois grupos dividiram intensas maratonas de dança pela primeira vez na segunda metade da década de 1980 em Chicago e a seguir no Reino Unido (BREWSTER; BROUGHTON, 2000).

Trata-se justamente dos elementos apontados como as novidades introduzidas na era *disco*, que produziram deslocamentos na produção musical, intensificados com as novidades da música eletrônica de pista. Ver mais em: https://www.theguardian.com/music/2016/sep/12/berlins-berghain-nightclub-classed-as-culturally-significant-venue. Acesso em: 24 set. 2017.

Em Berlim, a liberdade experimentada nas festas *queer* é lida como um reflexo da entrada da *house* na noite da cidade no início dos Anos 1990 e da mistura entre gays e heteros decorrente disso, impulsionada pela *vibe* empática propiciada pelo ecstasy. O amplo campo de possibilidades aberto a relações entre homens gays e homens heterossexuais é uma característica marcante da cena da cidade. Se a presença de mulheres heterossexuais em ambientes predominantemente frequentados por homens gays é comum em diversos contextos, a participação dos homens heterossexuais em Berlim é excepcional. É recorrente a amizade intensamente física entre homens heterossexuais e gays, manifesta em mãos dadas, beijos e longos abraços.

O aumento das festas de longa duração em São Paulo e a consequente atmosfera propiciada pelo uso de *ecstasy* por boa parte dos participantes têm começado a produzir aqui esta interação entre homens gays e homens heterossexuais, estes por vezes oriundos de uma cena de clubes mais *mainstream*. É perceptível um grau de contato físico entre homens heterossexuais e homens gays pouco visto em outros contextos de sociabilidade. Interlocutores gays contam de sua própria surpresa com os níveis de afeto, intimidade e fisicalidade com rapazes heterossexuais.[265]

Justamente em uma festa que durou vinte e cinco horas, presenciei a abordagem de um rapaz heterossexual a um amigo gay. Esfuziante, o rapaz lhe disse: "sou hetero, mas queria te dizer que a sua *vibe* é muito boa. Sempre dançando, sempre com um sorriso no rosto!". O ímpeto que ele teve em interagir carinhosamente com meu amigo ainda vinha temperado pelo aviso de sua orientação sexual, o que pode indicar que para ele aquilo foi uma ousadia que talvez não fosse imaginável em outras circunstâncias.

É importante destacar que a ideia de uma "cultura do ecstasy" significa dizer que se cria um ambiente no qual tais interações são previstas e valorizadas, independente de que os envolvidos estejam sob os efeitos das drogas ou não. As formas de interação ensejadas por esta cultura se cristalizam ao longo do tempo; os códigos de sociabilidade se autonomizam dos efeitos psicotrópicos das substâncias e se naturalizam nestes contextos.

O corpo das mulheres

Outro dado relevante é certo relaxamento nas prescrições de gênero que deslocam as posições clássicas de homens e mulheres heterossexuais em outros tipos de festa. Nas festas do

[265] Luís-Manuel Garcia (2011) escolheu a intimidade como principal tema de sua etnografia realizada em *club cultures* de Paris, Chicago e Berlim. No trabalho, o autor destaca como se produzem no contexto dos eventos normas relativas ao toque diferentes daquelas que regem a vida cotidiana dos interlocutores.

campo, a música, a dança, e a sociabilidade baseada em afetos não-sexuais parecem ser mais relevantes que a *caça*. Assim, ainda que haja flerte e *pegação* entre homens e mulheres, esta não segue a lógica das narrativas clássicas de mulheres dançando rodeadas por homens engajados em investidas sexuais sobre elas.

Como apontei anteriormente, São Paulo se caracteriza por uma forte presença feminina na linha de frente da cena. Assim, questões relacionadas a machismo e assédio também estão em pauta. O cada vez maior número de participantes nos eventos é apontado como causa de um ligeiro aumento de casos de mulheres sendo desrespeitadas em festas. Isto gera reações por parte dos produtores, seja em suas páginas online, seja nas próprias festas, com ações artístico-políticas. Um exemplo aconteceu na *ODD*, que após relatos de assédio na edição de dezembro de 2016, afixou cartazes produzidos pelo Coletivo Encontrarte nas paredes do galpão alugado para a edição seguinte. Os cartazes do coletivo feminista reivindicavam o direito das mulheres a se divertirem sem serem incomodadas. A *Mamba Negra*, festa produzida por duas mulheres, também expõe cartazes do gênero em suas edições. No caso de Berlim, a postura em relação ao assédio é de tolerância zero: a percepção das mulheres é definitiva, e não se relativizam suas reclamações. Assim, os homens acusados de assédio costumam ser retirados das festas sem discussão.

A possibilidade de uma experiência de festa mais livre é apontada por muitas mulheres participantes das cenas. Uma interlocutora de 30 anos de idade, que começou a frequentar festas na cena paulistana de *techno* da década de 2000 - predominantemente composta por heterossexuais e realizada em clubes mais regulados, dividiu comigo seu alívio de estar agora em uma cena onde ela se sente à vontade para fazer o que quiser:

> E hoje em dia eu tenho uma preguiça violenta de estar num *rolê* que não é o *rolê* da gente, em que a gente pode ser... Quanto tempo a gente viveu tentando aparentar uma coisa assim, sabe? Em coisas mínimas, por mais alternativo que fosse, drogas e tals... no *techno* que eu frequentava, nos outros *rolês*, eu não podia sair assim, usando uma regatinha sem sutiã. Eu não podia ir com um short curto, eu não me sentia confortável, porque homens e mulheres iam dar opinião sobre isso. Aquela sua amiga que vai te falar que você não depilou a perna, ou o cara que vai querer passar a mão em você, entendeu? Hoje eu não tenho mais vergonha de nada, ou até, sei lá, coisas idiotas, eu querer beber, ou eu querer dançar do jeito que eu quiser, sentar onde eu quiser na festa, eu não me sinto mais julgada. Eu me sentia muito julgada, tudo que eu fazia, em todos os rolês em que eu estava.

Jackson aponta como a nova forma de dança da música eletrônica de pista e o advento do ecstasy em fins da década de 1980 na *club culture* britânica possibilitaram aos homens heterossexuais uma maior entrega à dança e como isso afetou positivamente a própria dança das mulheres:[266]

> […] o ar de delírio generalizado permitia a ambos os gêneros um sentimento crescente de liberdade na pista, à medida em que os aspectos puramente sexuais e sensuais da dança ressurgiam via essa contínua liberação do corpo do olhar julgador do outro generificado (JACKSON, 2004, p. 16, tradução minha).

Esta "liberação do olhar do outro generificado" aparece na fala da interlocutora não apenas na possibilidade de dançar sem ser incomodada por homens, mas no relaxamento da vigilância que as mulheres exerceriam sobre seus próprios corpos e os corpos de outras mulheres. A frequência de mulheres em festas com público formado predominantemente por homens gays parece contribuir com esta liberação. Em Berlim, a cena das festas *queer* oferece esta possibilidade às mulheres há bastante tempo; já em São Paulo, a cena das festas *de sexo* tem recebido cada vez mais mulheres nos últimos anos, que encontram um espaço onde sua nudez pode ser experimentada de forma mais relaxada.

A DJ Amanda Mussi lançou uma bem-humorada "campanha" que reflete esta sensação de libertação das mulheres. Amanda pedia por "menos *short sets* de longo, mais *long sets* de *short*!". Ao mesmo tempo em que defende a liberdade das mulheres se vestirem como quiserem, a frase celebra a tendência dos *long sets*, que são valorizados por oferecerem aos artistas maior possibilidade de experimentações musicais.

A predominância de uma atmosfera liberal não significa que não haja tensões. Em certa ocasião na cena paulistana, encarei dois episódios que ilustram os conflitos que emergem entre valores normativos da sociedade mais ampla e as normas da cena *underground*. Em uma festa, Natália, uma amiga de 26 anos que costuma ficar de seios nus nos eventos sem que isso cause maiores celeumas, veio até mim muito brava e me contou que um segurança censurou seu comportamento. E, ainda pior, ele não a abordou, mas a seu amigo, dizendo-lhe que a fizesse colocar sua blusa e que este "cuidasse" da amiga, tornando mais grave a abordagem sexista.

Mais tarde na mesma noite, um amigo gay que também costuma retirar sua parte de cima da roupa nas festas da cena, foi repreendido pelo segurança (não pude saber se foi o mesmo

[266] O fato de que a interlocutora citada acima tenha como base de comparação festas de *techno* da década de 2000 dá conta da própria *mainstreamização* da cena ao longo dos anos 1990, processo também observado por Jackson (2004) e por diversos autores em seus respectivos contextos. Porém, como vimos observando, a nova cena de São Paulo estaria apresentando um caráter mais *underground.*

que abordou o amigo de Natália) porque havia tirado sua camiseta e estava com o peito nu.[267] Ao lhe perguntar por que não poderia estar sem camiseta, ouviu a seguinte resposta do funcionário, que presumia que o rapaz fosse heterossexual: "porque se uma menina olhar para você, o namorado dela pode ter ciúme e começar uma briga". Mais uma vez, na visão da equipe a agência parecia estar concentrada nos homens. Não por acaso, o clube em que isto aconteceu tem má fama na cena: a gerência é criticada por não ser capaz (ou não estar interessada) em conter a atitude conservadora de sua equipe.

Em Berlim, isto aparece, mas sob outro prisma: o de proteção das mulheres. Em ambientes mais *hetero* da cidade, não é de bom tom que os homens tirem suas camisas. Segundo interlocutores, o clube About Blank aplica uma política que proíbe que homens fiquem de peito nu. A única exceção é durante a *Buttons*, justamente a festa *queer* da casa. Esta postura está baseada em certo caráter político, que prezaria pela igualdade de gêneros. Por um lado, temos as festas *queer*, onde não só os homens são encorajados a tirarem a roupa, como também algumas mulheres se sentem à vontade para tal. Por outro, se não há a certeza de que os homens respeitarão o espaço da mulher independentemente da sua roupa, veta-se o direito dos homens de exporem seus dorsos, instaurando assim uma espécie de igualdade pela interdição.

No entanto, esta política atrai críticas de algumas interlocutoras. Virginia*, que trabalha em um clube que abriga festas da cena, comentou: "a lógica por trás disso é que se mulheres não podem, então homens também não devem poder. Mas quem disse que mulheres não podem?". Esta política reflete certa radicalidade enraizada na vida social de Berlim. A história intensa da cidade e da Alemanha em geral e seus fantasmas da opressão e do autoritarismo informam uma postura combativa radical que por vezes beira o próprio autoritarismo – este aparente paradoxo pode ser observado também na controversa adoção de *door policies*.

As cenas e os projetos alternativos de vida

No Capítulo I, vimos como foram se sucedendo certas interpretações das Ciências Humanas sobre contextos sociais em que se relacionam música, estilos de vida e sociabilidades. À perspectiva das subculturas/culturas juvenis, que surgiu na tentativa de compreender certos

[267] É importante destacar que este gesto de tirar a camisa é visto como reflexo da liberalidade da cena, e muitas vezes é justificado pelo calor decorrente da dança intensa, da temperatura dos ambientes e ainda do aquecimento corporal provocado pelo consumo de substâncias como o MDMA e as pílulas de ecstasy. Em festas consideradas *mainstream* na noite *gay*, como é o caso da boate The Week, ainda que os elementos citados acima também se façam presentes, o desnudar dos peitos parece seguir mais explicitamente uma lógica de valorização e exibição de corpos esculpidos em academias de ginástica, como conta França (2012).

movimentos da juventude britânica do pós-guerra, se contrapôs a perspectiva das cenas que buscou dar conta das transformações por que o mundo capitalista ocidental passava a partir da década de 1980 em diante.

Entretanto, a teoria das cenas não acompanhava apenas as transformações históricas que se refletiam na pesquisa empírica, mas também tecia críticas a como a escola subcultural via seus próprios objetos: a homologia e o caráter de resistência na produção estilística e musical apontados por este grupo de autores estaria mais na sua própria percepção do que no objeto pesquisado.

Ao adotar a perspectiva das cenas para pensar os universos apresentados nesta tese, quero acrescentar outra limitação teórica, desta vez no que diz respeito à ideia de culturas jovens ou juvenis: tanto em Berlim quanto em São Paulo, as cenas de música eletrônica *underground* não podem ser pensadas como contextos limitados pela ideia de juventude. A ideia das culturas jovens como espaços transicionais entre a adolescência e o mundo do trabalho não se aplica aos campos desta pesquisa. A própria noção de pertencimento, cara aos participantes de ambas as cenas, se fortalece quando o envolvimento com as festas inclui algum engajamento profissional e/ou artístico. As *clubbers* muitas vezes são também *performers*, *promoters*, *doors*, DJs, videoartistas, entre outros. Assim, ainda que seja rara a possibilidade de obter o sustento inteiramente da cena, muitos interlocutores integram a equipe das festas em maior ou menor grau, desenvolvendo uma relação com a cena que combina lazer, trabalho e engajamento pessoal.

Na pesquisa, os entrevistados mais velhos de cada cena, por exemplo, ainda que tenham carreiras paralelas, estão envolvidos profissionalmente com a cena: de Berlim, Mauro Feola, aos 41 anos, é DJ e produtor de festas. Em São Paulo, Andrea Gram, aos 53 anos, é DJ.[268] Pode-se objetar que, enquanto o estudo das subculturas se debruçava em grupos formados por jovens de classe operária, as cenas analisadas aqui são compostas majoritariamente por pessoas de classe média; estas exercem profissões liberais que lhes oferecem maior margem de gestão do tempo. Entretanto, a inserção nas cenas e o crescimento destas oferece também formas de participação que amenizam o custo para os participantes de classes mais baixas, especialmente no caso de São Paulo, onde há maior desigualdade de renda. Muitas *clubbers*, ao promoverem as festas e trabalharem nestas, conseguem não apenas participar da cena, como por vezes complementar sua renda.

[268] Idades dos interlocutores em 2017.

Outra limitação da teoria subcultural diz respeito à sexualidade: a presunção era a de que os jovens se engajavam nas subculturas em um período que antecedia a formação da família heterossexual, o que implicava na entrada no mercado de trabalho formal e no abandono do grupo, já que não sobrava tempo entre o trabalho e o mundo doméstico do casal heterossexual com filhos. Os dois exemplos acima dão conta de outras trajetórias: Andrea e Mauro são gays e não tem família. Assim, é possível outra forma de relação com o tempo e com a sociabilidade. Sobre a relação entre a homossexualidade e a vida *clubber*, o interlocutor Theo* (37 anos) elaborou uma interessante reflexão:

> meus amigos gays de quarenta e tantos anos ainda saem à noite, ainda usam drogas, ainda dançam, ainda tiram a camisa, ainda estão cheios de amor para dar para as pessoas. Se eu fosse heterossexual, provavelmente estaria agora com uma mulher, uma criança, uma casa e um emprego estável. Não são todos assim, mas a maioria. E este tipo de vida não está disponível para gays. Quer dizer, tem alguns gays conservadores que fazem isso, mas no geral são gays bem-sucedidos, que tem um cargo altíssimo e fazem muito dinheiro, ou nem tanto dinheiro, mas, enfim, a gente não tem muito o que se adaptar, se nós temos 26 e saímos com amigos, tudo bem. Com 36, não são os mesmos amigos heteros, porque eles provavelmente têm filhos agora ou suas prioridades mudaram. Mas para mim não teve tanta mudança nos últimos 10 anos. Às vezes, eu penso: eu ainda vou fazer isso daqui a 10 anos? Ainda vou estar nas festas *gays*, usando drogas? A gente não vira pai, a não ser que escolha isso. Se não, pode ser continuamente festa-trabalho-festa-trabalho-viagem. E se você pode fazer disso sua vida e tá tudo bem, tá tudo bem. Digo, há momentos em que eu penso: "não pode ser só isso, ir para festa, trabalhar, viajar, ser fabuloso..." Mas aí eu penso: porque não? Ficar preso numa vida familiar também não deve ser tão legal...

No trecho acima, vemos como a articulação entre uma sexualidade não-heterossexual e a vida *clubber* produz um projeto de vida alternativo, em que o lazer associado à vida noturna não aparece como algo extraordinário, mas como o centro de um "estar no mundo". Além disso, a própria experiência *clubber* provoca certos deslocamentos na relação que os participantes desenvolvem com o mundo do trabalho. Cenas vibrantes como a de Berlim ou como a cena de *acid house* do Reino Unido em princípios dos Anos 1990 são ambientes que estimulam muitos jovens a investirem em carreiras artísticas.

No caso de São Paulo, alguns interlocutores contam como processos de autorreflexão ligados à participação na cena os fizeram se reposicionar no mundo do trabalho ou, ao menos, questionar suas escolhas e sua inserção no mundo capitalista. Henrique*, de quem falamos no Capítulo III, se refere à viagem que empreendeu para Berlim como um divisor de águas. A ida à cidade aconteceu após seu pedido de demissão de um emprego como publicitário que lhe sugara as energias. Após o período na capital alemã, ele se transformou numa *clubber* constante;

em paralelo a isso, o rapaz tem buscado alternativas de trabalho que lhe sejam mais recompensadoras a nível pessoal e existencial.

Stephan, apresentado no Capítulo IV, me contou em conversa informal como há algum tempo se deu conta que seu trabalho em produção de moda consistia basicamente em selecionar roupas para vestir celebridades em ensaios de publicações especializadas. Ele então se perguntou o que estava fazendo com a própria vida e decidiu se dedicar a um projeto mais construtivo, dando início às oficinas de formação para mulheres transexuais e travestis. Após ouvir isso, perguntei-lhe se este processo estava relacionado à experiência *clubber*, ao que Stephan me respondeu, sem pestanejar: "com certeza!".

A construção das trajetórias a partir da relação com o quadro de referência social mais amplo, que vimos pensando aqui sob a ideia dos marcadores sociais da diferença, e a produção de estilos de vida particulares, foi trabalhada de maneira seminal na Antropologia Brasileira por Gilberto Velho. Além da ideia de *projeto*, segundo a qual a ação "com objetivos predeterminados" varia "quanto à ênfase e preocupação que é dedicada às peculiaridades, gostos, preferências, traços particulares dos agentes empíricos" (VELHO, 2013 [1981], p. 100), outro conceito proposto pelo autor é útil para pensar no engajamento das *clubbers* com as cenas: trata-se da noção de *campo de possibilidades*, qual seja, a

> dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de projetos. Assim, evitando um voluntarismo individualista agonístico ou um determinismo sociocultural rígido, as noções de projeto e de campo de possibilidades podem ajudar a análise de trajetórias e biografias enquanto expressão de um quadro sócio-histórico, sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades (ibid., p. 132).

Na reflexão que Theo* produz sobre sua trajetória e a de seus pares, está em jogo uma relação específica entre classe, geração e sexualidade. A recusa a um estilo de vida conservador associada ao mundo da heterossexualidade adulta vivida por alguns gays de classe média e alta – mas não todos – é apontada também por Marcio Zamboni (2013), que pesquisou homens gays de meia-idade oriundos de camadas altas associados ao mundo das artes. Para esses interlocutores, ser homossexual significa se liberar das expectativas associadas à sua classe social, de estabilidade no trabalho e na família. Os amigos ocupam um lugar central na construção de redes de afeto que substituem a noção convencional de família consanguínea. A relação com o tempo se transforma a partir do relaxamento da pressão pela busca de maximização do sucesso financeiro, produzindo um estilo de vida qualificado como *hedonista*. Este estilo de vida nasceria da conjugação entre homossexualidade e "um *ethos* intelectual e artístico" (ZAMBONI, 2013, p. 170).

Ainda que a faixa etária e as origens de classe de meus interlocutores sejam bastante mais variadas do que as dos interlocutores de Zamboni, podemos observar algumas semelhanças entre suas representações. A construção das redes de afeto que apontamos no caso de Vivian, entre outros exemplos nas cenas que envolvem as *club cultures*, muitas vezes evocam a noção de *famílias* alternativas. Além disso, a adoção de uma relação com o tempo que desloca o centro da vida do trabalho para o mundo do lazer, simbolizado pelas festas, indica o desenvolvimento de *projetos* centrados no prazer e nos afetos que desestabilizam as expectativas do mundo *mainstream.*

Habitando as dobras do prazer-processo

Luís-Manuel Garcia (2005) buscou traduzir teoricamente a obtenção de prazer na fruição da música eletrônica de pista a partir da repetição, elemento característico deste gênero musical. Partindo de uma crítica às perspectivas ontológicas de Walter Benjamin e Sigmund Freud, autores que tendem a ver a repetição como negativa, Garcia se baseia na prática e na experiência para argumentar que a repetição pode ser prazerosa.

Para tanto, o autor toma de empréstimo a crítica feita por Karl Bühler à concepção freudiana de prazer, que o liga à compulsão repetitiva e o atrela necessariamente à busca por saciação. Para Bühler, ao invés disso, poderíamos pensar em um modelo tripartite de prazer: prazer-saciação (*Lust der Befriedigung*), prazer-função (*Funktionlust*), e o prazer da maestria criativa (*Schaffensfreude*, *Schaffenslust*, *Schöpferfreude*) (GARCIA, 2005). Garcia explora as diferenças entre os dois primeiros tipos de prazer:

> O primeiro destes termos, o prazer-saciação, Bühler considera que seja a única forma de prazer que Freud reconhece: o desejo se engendra por dispositivos de reconhecimento de uma ausência, o prazer é gerado pelo preenchimento (incompleto) dela. [...] O prazer-saciação coloca o sujeito numa posição passiva, receptiva; não importa o quanto seja buscada ativamente, a satisfação é sempre parcialmente dependente da circunstância. Além disso, o prazer-saciação está comprometido com uma teleologia (desejo> busca/antecipação> saciação> desejo?), que torna incerta a temporalidade do prazer que emerge da saciação: por quanto tempo o prazer dura durante a satisfação e depois dela? […] No prazer-função, o sujeito está numa posição ativa, não meramente perseguindo, mas gerando seu próprio prazer. De novo em contraste com o prazer-saciação, o prazer-função é coextensivo à atividade que o gera, garantindo que o prazer continue ao menos por tanto tempo quanto se está engajado no processo (ibid., p. 6, tradução minha).

O autor aponta, no entanto, que certas interpretações atrelam produtividade ao prazer-função, ao fundir função e maestria criativa. Assim, ele busca se afastar da ênfase em produtividade subjacente ao conceito de "prazer-função", justamente para contemplar atividades "não-produtivas", como a fruição musical e a dança.

> Meu entendimento do prazer-função se estende também a atividades que não necessariamente produzem objetos para saciar o desejo, como a dança e a performance musical; o prazer-função, portanto, emerge propriamente do processo. Por essa razão, gostaria de substituir o termo "função" - que atrapalha ao implicar em teleologia e produção - por "prazer-processo". A distinção entre o prazer da produção e a terceira categoria de prazer de Bühler que emerge da "maestria criativa" é menos clara, e aqueles que o seguiram geralmente fundem esta última categoria na precedente: a experiência de maestria criativa é o que gera *Funktionlust* - o prazer de um trabalho bem feito. Contudo, eu gostaria de manter esta divisão e retraçar a linha divisória entre estas categorias de uma nova maneira. Substituindo o mais complicado "prazer da maestria criativa" por "prazer da criação", eu veria a diferença entre prazer da criação e prazer-processo como uma questão de produtividade: o primeiro emerge da satisfação da realização produtiva, enquanto o último emerge pela atividade em si mesma. Se o prazer-saciação vem de receber e o prazer da criação emerge de criar [*making*], o prazer-processo emerge de *fazer* [*doing*] (idem, ênfase no original).

Esta nova perspectiva sobre o prazer é a base sobre a qual Garcia busca apresentar sua proposta de redenção da repetição. Através de referências de teoria musical, o autor localiza no *loop*,[269] estrutura na qual se constrói a maior parte das peças de música eletrônica, o lócus de onde se obtém o prazer-processo, tanto na escuta quanto na dança deste tipo de música. O gerúndio *looping* designa então a técnica de se criar um efeito rítmico a partir da disposição dos *loops* em camadas. Esta prática produz assim o paradoxal efeito de um "mesmo" em constante mudança.

Isto significa que a repetição cíclica e, por consequência, a audição repetida propicia a quem ouve ou dança que perceba separadamente as complexas camadas rítmicas. Garcia defende que a repetição e o *looping* são processos abertos e contínuos, e é a partir destes processos que a pessoa que ouve e dança a música eletrônica pode deslocar seu foco de atenção de uma camada para outra, prolongando assim o prazer. A ideia do *looping* como prolongação do prazer é o que fundamenta então o prazer-processo da fruição da música eletrônica.

---

[269] De difícil tradução, *loop* significa uma série ou processo cujo fim está conectado ao começo; termos aproximados em português seriam "volta" ou "circuito". Na música eletrônica, designa a sequência de elementos sonoros que se repete na construção de uma peça musical, às vezes de maneira idêntica, às vezes com adição e/ou subtração de determinados elementos, bem como aumento e/ou diminuição de ênfase dos mesmos. Os elementos que compõem os *loops* são chamados, por sua vez, de *riffs*, frases musicais curtas.

Podemos aplicar o modelo de Garcia não apenas a faixas individuais, mas estendê-lo aos *sets* de música eletrônica tocados na pista de dança. A técnica de mixar as faixas, criando uma sequência ininterrupta de sons e ritmo, é fundamental para criar a atmosfera das pistas de dança do gênero. Surgido em meados da década de 1970 no contexto da *disco music*, como apontado no primeiro capítulo, e tornado regra em festas de *house* e *techno* nas décadas seguintes, o costume de mixar as faixas é central no estabelecimento de uma forma específica de apresentação das músicas e de dança.

Na *disco*, não se dança necessariamente em pares de gênero oposto, com posições definidas por gênero. Antes, pode-se dançar sozinho ou alternando entre um ou mais parceiros ou parceiras o contato físico. A partir do desenvolvimento dos gêneros de pista mais eletrônicos, como a *house* e *techno*, desaparece completamente da dança qualquer forma de coreografia pré-definida, como vimos anteriormente.

Para entender as festas como um fenômeno social, proponho estender ainda mais a ideia de prazer-processo, aplicando-a à experiência mais ampla do tipo de festa que pesquisei. A partir do trabalho de vários autores que analisaram cenas semelhantes (não apenas cenas contemporâneas, mas também as que derivam da *disco* desde a década de 1970), da observação no trabalho de campo e das representações no discurso dos interlocutores, poderia afirmar que pensar o prazer como um processo aberto e contínuo é um bom caminho para compreender o potencial transformador que transborda a efemeridade dos eventos em si.

Potencializada pelo uso coletivo de certas drogas e pelo consequente relaxamento de barreiras sociais de gênero e sexualidade, vimos como a experiência *clubber* estimula novas formas de se relacionar com o corpo e com o prazer que desestabilizam normas e convenções naturalizadas na sociedade mais ampla. Um novo regime de uso do tempo surge, especialmente nas festas longas, em que ciclos de dança, conversas, práticas eróticas, descanso, e consumo coletivo de substâncias (drogas, bebidas, comida) se alternam e se repetem por muitas horas, criando uma modalidade de experiência que poderia ser descrita como um "habitar" da festa. Marca-se assim uma diferença em relação ao modelo de festa tido como *mainstream*, que se encontra mais facilmente em clubes regulados por políticas de horário restrito,[270] bem como por um maior controle do uso do espaço, por repressão do uso de substâncias ilícitas, nudez e

[270] Boa parte das grandes cidades do mundo possuem legislação restringindo o horário para funcionamento dos clubes e, por vezes, para a venda de bebidas. Em Buenos Aires, por exemplo, os clubes podem permanecer abertos no máximo até às 5:30h, e têm de encerrar a venda de bebidas alcóolicas uma hora antes. Já em Chicago, a maioria dos clubes pode servir álcool até as 2h, e devem ser fechados entre 3h e 4h, como conta Garcia (2011).

sexo, entre outras regras que aproximam a festa a outros contextos de reunião pública e diminuem seu caráter permissivo.

Abre-se espaço para a apreciação de uma festa que não é produtiva no sentido do termo consagrado pelo senso comum, para usar a ideia de que Garcia busca se afastar em sua concepção do prazer-processo. Para uma comparação, vejamos o que França observa em espaços *gays* que parecem ser mais voltados para a busca por parceiros do que as festas da cena:

> [...] o mercado encontra os anseios daqueles que não querem 'perder tempo' – muitas vezes, um escasso tempo voltado para a diversão, fruição e busca por parceiros -, indo em lugares que podem resultar em experiências pouco satisfatórias (FRANÇA, 2012, p. 56).

Na experiência *clubber*, perder tempo não parece ser problema, contanto que a *vibe* produzida pelo público e pela música seja positiva. Esta forma alternativa de lidar com os corpos, o tempo e o espaço ganham contornos políticos com a proliferação de discursos relacionados à cidade e aos marcadores sexuais da diferença por parte dos produtores de festa e das *clubbers* de posições políticas. Tais discursos dialogam com o de movimentos sociais contemporâneos, como as ideias de "corpo livre" do coletivo Revolta da Lâmpada, com seu lema "fervo também é luta", conferindo ao ato de festejar o estatuto de ato político.

Como já apontei, parte do desenvolvimento da cena se traduz também na produção musical. Não apenas DJs proliferam na cena, mas também artistas que produzem suas próprias faixas. Como de hábito na música eletrônica, estas raramente contam com vocais. Quando os há, geralmente são cantadas/e ou faladas palavras em inglês. Duas exceções que merecem destaque aqui são as faixas "Simulacraias" e "Pista", dos artistas Juba & Ken *featuring* Gingerella.[271] A primeira conta com os seguintes versos:

> *simulacraias são criaturas noturnas*
> *criaturas noturnas que habitam as dobras*
> *as dobras entre a performance do prazer e o prazer de fato*
> *somos todas simulacrais.*

A figura da simulacraia é um neologismo que funde as palavras simulacro e lacraia. Simulacro é uma representação ou imitação de algo; o termo é largamente utilizado nas Ciências Humanas e da Comunicação a partir da obra de Jean Baudrillard (1991 [1981]), para quem o

[271] Poderíamos acrescentar a estas a já citada "Gasolina", do Teto Preto, e o trabalho da dupla *No Porn*, que fez sucesso com letras em português na cena de *electroclash* no início dos Anos 2000, e retornou com novo álbum em 2016, também em português.

simulacro representa elementos que não existem ou deixaram de existir na realidade. Ironicamente, como conta Sarah Thornton (1995), o autor elegera a discoteca como a mais baixa forma de entretenimento contemporâneo. Para ele, nada podia representar melhor "o completo desaparecimento de uma cultura do sentido e da sensibilidade estética" do que "um rodopiar de luzes estroboscópicas e giroscópicas riscando o espaço cujo pedestal em movimento é criado pela multidão" (BAUDRILLARD apud THORNTON, p. 12, tradução minha).

Ao contrário dos lamentados simulacros do autor, que seriam como imitações malfeitas e errôneas do real, por trás da simulacraia, há uma perspectiva antropológica sobre a representação: parece não haver realidade fora da representação, já que somos todas simulacraias. Este exemplo reflete o perfil de parte dos participantes da cena, oriundos do universo de cursos de humanidades e artes de universidades conceituadas. Gingerella, por exemplo, é o codinome adotado por Marcio para sua produção musical. Suas referências teóricas e políticas de antropólogo e militante se refletem então nas letras das faixas.

O segundo termo que compõe o neologismo designa o animal invertebrado de múltiplas patas. Remete também à falecida dançarina Lacraia, que fez sucesso com coreografias de funk carioca na década de 2000. Seus movimentos frenéticos associados ao remelexo do artrópode renderam-lhe o apelido. Há ainda uma referência ao lendário Star's Club, boate carioca frequentada majoritariamente por homens gays, mais conhecida pelo apelido Buraco da Lacraia. Aberto há exatos 30 anos, o Buraco ganhou esse apelido por seu caráter literalmente *underground*: nos primeiros anos de existência, funcionou em uma galeria subterrânea que abrigaria uma passagem para o metrô, nunca acabada. Frequentada por um público de classes populares em boa medida composto por homens negros, ao longo da década de 2000, caiu nas graças de uma parcela *cult* e *descolada* da classe média artística e intelectual do Rio de Janeiro - público semelhante ao das festas *independentes* de São Paulo. Assim, é um local onde se produzem interações entre pessoas diversas em termos de cor/raça e classe social, como conta María Elvira Díaz-Benítez (2008).

A faixa aloca as simulacraias nas "*dobras entre a performance do prazer e o prazer de fato*". O verso apresenta um uso livre do conceito de "dobra" de Deleuze (1991 [1988]), para quem a subjetividade não é nunca apenas o que está dentro, nem tampouco é mera receptora do que está fora. O subjetivo construir-se-ia justamente nesta relação. Assim, o prazer a que se refere a letra não brota naturalmente do âmago do sujeito, nem é uma produção externalizada e "falsa", é justamente uma dobra entre estes dois âmbitos, vistos como complementares.

Como acompanhei a composição da letra de "Simulacraias", tive acesso a detalhes interessantes do processo: um deles é o fato de o verso citado acima ter sido alterado. Inicialmente

seria "*as dobras entre a performance da diversão e a diversão de fato*". A substituição de "diversão" por "prazer" buscou exprimir uma sensação mais ampla e mais poderosa, visto que diversão poderia ser interpretado de uma maneira menos relevante do que propõe a letra. É digna de nota também a relação entre o verso e a proposição de Garcia sobre o prazer-processo (trata-se de uma coincidência, já que nem eu nem Marcio tínhamos contato com o trabalho do autor à época da composição; tampouco estávamos a par do desprezo que Baudrillard nutria pela discoteca). Bem como a produção do prazer-processo surge com o engajamento ativo do sujeito - surge do fazer, o prazer da simulacraia nasce na relação entre a performance do prazer e o próprio prazer. Essa relação é também um processo aberto e contínuo: tomando de empréstimo e estendendo o termo musical de Garcia, o prazer da simulacraia compõe um *looping* com sua performance.

"Simulacraias" rendeu ainda um videoclipe, produzido por Marcio e Leandro Cunha e estrelado por duas mulheres trans: Anna Operman, *door* e figura de destaque na cena contemporânea, e a já citada Aretha Sadick; conta ainda com uma breve participação da produtora Joana Franco. O clipe foi filmado na Trackers, casa que teve um papel fundamental na formação da cena, tendo abrigado edições da *Capslock* e *Voodoohop* quando estas ainda eram festas de pequeno porte.[272]

Figura 19: Frame *do videoclipe de "Simulacraias"*

[272] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UjwZU9h8OZQ&t=9s. O EP está disponível para audição em https://soundcloud.com/pegadarecords/sets/simulacre. Acessos em: 24 nov. 2017.

A segunda faixa é uma ode à pista de dança e apresenta os seguintes versos:

> *a pista é um laboratório*
> *a pista é um divã*
> *um divã e uma avenida*
> *a pista é um campo de batalha*
> *resistência clubber*

Aqui, metáforas sugerem a ideia da pista como palco de experimentação, afeto, conflito. Os exemplos de campo que elenquei acima poderiam ser pensados a partir desta série de representações. Laboratório de novas relações com o próprio corpo, com outros corpos, e com os próprios prazeres; campo de batalha entre convenções restritivas acerca dos marcadores sociais da diferença e novas possibilidades; divã onde se expõem e debatem sentimentos represados no cotidiano. A imagem da avenida remete mais uma vez ao processo e ao caráter sinestésico dos *sets*: a sensação de se estar sempre em marcha, indo em direção a algo indefinido, é uma presença constante quando se imerge em uma pista de música eletrônica. Além disso, ao evidenciar as relações entre pista e avenida, a faixa evoca a relação com a rua e com a cidade que marca a cena paulistana. Por fim, a letra reproduz a expressão *resistência clubber*, de que falamos no fim do capítulo anterior.

Para concluir, gostaria de acrescentar às ideias apresentadas acima a visão de Phil Jackson sobre a experiência *clubber*, que ele chama de *clubbing.* O autor usa o conceito de *habitus* de Bourdieu – processo pelo qual as estruturas sociais se incorporam nos atores, e argumenta que

> […] a intensidade sensual do *clubbing* gera um corpo alternativo em que o quadro estruturante do habitus é temporariamente apagado, e esse apagamento é a base do mundo social modificado que se encontra através do *clubbing*. Obviamente esta não é a razão pela qual as pessoas vão a clubes, elas não estão sentadas em casa pensando: "certo, vou sair para apagar meu habitus". É uma consequência não intencional das drogas, da dança e da aglomeração de pessoas. É uma experiência que impacta crescentemente as pessoas à medida em que o corpo do *clubbing* começa a desafiar o corpo legado a elas por sua própria cultura, assim transformando o modo em que elas negociam sua passagem por seu reino social e se relacionam com os quadros de referência simbólicos e ideológicos que governam aquele reino. Isto pode ser um processo problemático – ainda assim, todos os meus informantes concordaram que os riscos que eles às vezes assumem valem a pena por que o *clubbing* acrescentou algo a suas vidas que eles valorizam (JACKSON, 2004, p.5, tradução minha).

Deparei-me com afirmações muito semelhantes feitas por vários de meus interlocutores. Assim, o *clubbing*, mais do que um alívio momentâneo das agruras cotidianas, parece se configurar em uma verdadeira existência *clubber*, ao transformar em maior ou menor grau suas

vidas. Bem como nós simulacraias habitamos as dobras, habitamos a festas. Como apontamos acima, trata-se de "uma forma de conhecimento" e "uma forma de ocupar o mundo", nos termos de Jackson. E, neste habitar, se produzem deslocamentos sobre a forma de estar no mundo além das horas da festa. A interlocutora Virginia*, uma mulher negra estadunidense que se mudou para Berlim acompanhando o esposo alemão (que trabalha como *bouncer* em um famoso clube), resumiu sua experiência *clubber*, associando-a a certa vocação libertária que habita o imaginário sobre a cidade:

> Talvez não seja coincidência que eu tenha começado a gostar da cidade quando comecei a conhecer a cena dos clubes. Foi na cena dos clubes onde pela primeira vez não me senti rejeitada na cidade, onde me senti em casa pela primeira vez. As pessoas eram tão livres, tão permissivas. Era tão incrível ter um prefeito gay. Eu amo o fato de que aqui não era nada demais ele ser gay, então, eu amava o prefeito gay. E amava as festas onde as pessoas realmente faziam qualquer merda que elas quisessem, mas o ponto era viver e deixar viver, o que para mim, tem sido a base da minha política sempre: minha política pessoal, minha política "política": se algo não fere você ou outros, ok. […] A cena de festas de Berlim para mim sempre foi sobre liberdade. Nem sobre aceitação - eu não preciso ser aceita, nem andar por aí fazendo melhores amigos - só quero ser livre.

No trecho acima, vemos como a interlocutora estende o modo de vida *clubber* à sua posição no mundo mais amplo e localiza no *clubbing* o processo pelo qual se encontrou em uma cidade que não era a sua, em um país que não era o seu. Retomando a definição supracitada de Jackson, para Virginia* está claro aquele "algo valorizado" que o *clubbing* acrescentou em sua vida.

Venho tentando demonstrar neste trabalho como as cenas de festas de São Paulo e Berlim são palcos de experimentações sensuais e estéticas que ensejam formas de se relacionar com o corpo e com o prazer que deslocam os limites das normas, especialmente de gênero e de sexualidade, bem como desafiam perspectivas consagradas sobre o uso do tempo e do espaço no dia-a-dia da cidade. Eminentemente coletivas, estas experiências são tema de debate e disputa, e se configuram em políticas do corpo e do prazer, ultrapassando o fim de semana e transbordando para a vida cotidiana das *clubbers*.

Prazer e perigo

O título desta subseção faz referência a um debate que tem se tornado central nas discussões sobre sexualidade nas ciências humanas a partir da clássica coletânea de mesmo nome

publicada pela antropóloga estadunidense Carole Vance, em 1984. Nas Ciências Sociais brasileiras, a tensão entre prazer e perigo que subjaz à sexualidade vem sendo debatida sob diversas perspectivas em diferentes temas; na Antropologia, podemos destacar os trabalhos de Gregori (2016) e Diaz-Benitez (2015). Nas próximas linhas, pretendo discutir brevemente como apareceram no campo da presente pesquisa situações de risco e perigo, aqui ligadas não apenas aos prazeres sexuais, mas também ao prazer relacionado às drogas. Nos ambientes de extrema experimentação sensorial que caracterizam as festas, o risco que os excessos produzem estão sempre em jogo: tanto no que diz respeito ao uso das substâncias, quanto a outros envolvimentos que se desenrolam no contexto de relativa clandestinidade de cenas *underground.*

No entanto, não pretendo aqui reproduzir os pânicos morais que seguem ressurgindo a cada mínimo sinal de perigo à ordem social representado pelas subculturas e cenas que radicalizam os prazeres. Como vimos no Capítulo I, o próprio conceito de pânico moral surge no contexto das subculturas britânicas do pós-guerra no trabalho de Cohen (1972). Não só os perigos que surgem no campo não produzem prejuízos em níveis que devessem suscitar alarme, como desencadeiam também reações no sentido de se criar mecanismos de redução de danos e redes de proteção, construídos organicamente pelos próprios participantes da cena.

Um primeiro risco diz respeito ao abuso de drogas. Na cena de Berlim, o uso disseminado de GHB provoca reações por parte de produtores de festas e administradores de clubes, já que uma morte no ambiente da cena traz em seu bojo o risco de criminalização da cena como um todo. Como a overdose do GHB é muito frequente devido à diferença milimétrica entre uma dose razoável e a dose que pode te levar ao *colapso*, paira um forte estigma sobre esta substância, reproduzido especialmente no discurso dos participantes da cena que não a utilizam, mas também por uma parcela dos próprios usuários.

Para alguns, o problema é a droga em si, que deveria mesmo ser banida da cena; outros relativizam a questão, alocando a responsabilidade nos sujeitos que não teriam controle sobre seus corpos e exagerariam na dose. Esta relação tensa com o GHB encontra seu exemplo mais agudo no Berghain, onde o cerco às *clubbers* que são vistas como *descontroladas* pelo *staff* do clube se fechou ao longo de 2016. Entretanto, esta atitude foi vista por alguns participantes da cena como uma espécie de traição aos valores de hedonismo radical que fizeram a fama do clube em primeiro lugar, e indicariam um afastamento deste do núcleo da cena, como apontado no Capítulo III.

No início deste capítulo, apontei como o cuidado é um elemento central na produção de solidariedades nas duas cenas. Assim, em que pese a perseguição aos usuários do GHB em Berlim, por exemplo, persiste uma atenção geral ao estado das *clubbers* nos eventos. Se alguém

demonstra uma instabilidade física considerada perigosa, rapidamente é socorrida por outras *clubbers* próximas. Em São Paulo, as *quedas* de GHB não são tão comuns, mas o uso em grandes quantidades de ketamina podem levar a *buracos* indesejáveis, chegando à prostração ou mesmo desmaios dos afetados. Nestes momentos, também costuma se formar uma rede de ajuda, apoiando a pessoa até que ela recobre os sentidos. Um acidente muito recorrente acontece quando se aspira ketamina pensando ser cocaína (ou ainda *speed*, no caso de Berlim). Isto se dá pela semelhança das substâncias, todas de coloração esbranquiçada. A possibilidade de entrar no *buraco* aumenta porque a quantidade inalada de *speed* ou cocaína costuma ser muito maior do que a de ketamina: assim, quando se prepara uma dose pensando se tratar de uma das primeiras drogas, geralmente será mais quantidade do que o recomendado para a ketamina.

O uso conjunto de GHB e ketamina também potencializa o risco de mal-estar, porque pode provocar uma combinação ainda mais intensa de *colapso* e *buraco.* Este risco é bastante agravado também quando se consome álcool, outra substância depressora. Tanto no caso do *colapso* quanto do *buraco*, a *expertise* "nativa" dá conta de que os melhores remédios são justamente as drogas estimulantes, como a cocaína e o *speed*, que acelerariam a recuperação das *clubbers* abaladas pelas substâncias depressoras. Cria-se assim uma situação difícil de ser negociada com os profissionais de socorro contratados pelas festas de São Paulo e os *bouncers* dos clubes de Berlim, já que o "protocolo" para tratar os efeitos decorrentes do consumo de drogas seria justamente a administração de outra substância ilícita.

Algumas iniciativas tratam de oferecer apoio material às *clubbers*, visando a redução de danos. Como o compartilhamento de canudos pode favorecer a transmissão de doenças como a hepatite, certas festas de São Paulo distribuem pequenos canudos de plástico para inalação de drogas em pó. Em Berlim, uma organização montou um estande em uma das festas, onde foram distribuídos kits com canudo e folhetos informativos, entre outros apetrechos.

Em 2017, aumentaram muito na cena paulistana os relatos sobre casos de *boa-noite cinderela*, nome dado ao golpe que consiste em fazer alguém ingerir uma substância que a faça perder os sentidos, para em seguida roubá-la e/ou abusar dela. As propriedades do GHB e da ketamina os tornam drogas que podem ser utilizadas com esse fim. O recurso à polícia é complicado, visto que facilmente a própria vítima termina culpabilizada, por haver aceitado bebidas ou drogas de estranhos, ou mesmo por frequentar regiões tidas como perigosas, como a rua Bento Freitas, onde vários casos do golpe teriam acontecido.[273]

[273] Ver mais em "O Boa Noite Cinderela e o consumo de drogas em São Paulo". Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/ywbynv/o-boa-noite-cinderela-e-o-consumo-de-drogas-em-sao-paulo. Acesso em: 14 dez. 2017.

Em Berlim, não ouvi casos de roubos com *boa-noite cinderela*, mas houve pelo menos um caso de uso do GHB para estupro. No Berghain, em outubro de 2015, uma moça foi dopada com a droga por um homem, que a estuprou no banheiro. Após voltar a si, ela se lembrou do acontecido e alertou os *bouncers*, já que o homem continuava no clube. A Polícia foi então acionada, a festa foi interrompida e o homem saiu de lá detido.

Outra situação grave diz respeito ao envolvimento de *clubbers* com o comércio de drogas ilegais. Pelo menos uma figura relevante na cena contemporânea já passou um tempo na prisão há alguns anos por ter sido enquadrada como traficante ao comercializar pequenas quantidades de drogas em um clube do Baixo Augusta. Estes clubes são mais visados pela polícia: na cena das festas *independentes*, ainda que haja rumores sobre a presença de policiais à paisana, não se sabe de nenhum caso de prisão durante um evento ou relacionada a eles.

No entanto, um caso recente ainda mais grave envolveu uma pessoa conhecida na cena. O rapaz fora preso no Aeroporto Internacional de Guarulhos ao tentar ingressar no país trazendo da Europa uma grande quantidade de drogas sintéticas. O episódio causou comoção na cena, e criou uma forte rede de apoio, que está organizada, arrecadando doações para ajudar a família no suporte à *clubber*, que está presa provisoriamente aguardando julgamento.

Por um lado, é necessário apontar, por um lado, que o uso de drogas e o envolvimento com este universo apresenta uma série de riscos. Por outro lado, como venho mostrando, a lógica do cuidado e a formação de redes de apoio e solidariedade produzidas nas cenas ensejam formas de manejo destes mesmos perigos.

CONCLUSÃO

A musicóloga Beate Peter argumenta no artigo "Breaching the divide: Techno City Berlin [Rompendo a divisão: Berlim Cidade do *Techno*]" (2014) que a centralidade de Berlim no desenvolvimento do *techno* só foi possível por sua posição na história, e que a trajetória da cidade depois da reunificação propiciou condições únicas para a exploração musical.

Para tanto, a autora compara a situação de Berlim com a história de Detroit, mobilizando o conceito de *momento construtivista* [*constructivist moment*], introduzido pelo pesquisador de Estudos Culturais Barrett Watten (2003). Watten cunhou o conceito para nomear a relação entre a emergência de forças criativas e a ruptura arquitetônica de uma cidade urbana. Um dos exemplos que o autor utilizou para ilustrar o conceito foi justamente a Detroit pós-industrial que deu origem ao *techno*. Peter lança mão da perspectiva de Watten para interpretar a experiência de ruptura como uma oportunidade para o desenvolvimento da criatividade. Nos termos do autor,

> o momento construtivista é uma transição elusiva no desenrolar da cultura [*unfolding work of culture*] no qual a negatividade social – a experiência de ruptura, um ato de recusa – invoca um futuro fantasmático - um horizonte de possibilidades, uma imaginação de participação (WATTEN apud PETER, p. 176, tradução minha).

O desolamento do desmonte pós-industrial e a história de segregação de Detroit informariam assim a produção musical local, refletindo este processo transicional que faz brotar a criatividade das ruínas. A estética distópica e futurista do *techno* da cidade, como apresentado no primeiro capítulo desta tese, propunha um inusitado diálogo artístico entre influências da música europeia como o *synth pop* e o *industrial*, gêneros que vinham introduzindo os sintetizadores na música popular, e os ritmos da música negra, como o *soul*, cuja tradição em Detroit vinha dos tempos da gravadora Motown, como a *disco*, nascida em Nova Iorque, e como a mais recente *house*, da vizinha Chicago.

Por sua vez, a Berlim Ocidental dos anos do Muro e a nova Berlim reunificada dos 1990 foram palco de uma cultura de *squatting* [ocupações] que ajudou a estabelecer uma atmosfera de segredo e conspiração que contribuiu para a construção da identidade dos primeiros fãs de *techno* em fins da década de 1980 e princípios da década seguinte. Como vimos anteriormente, a distopia de Detroit encontrava eco na utopia distópica da Berlim, que continha muitas promessas em meio ao futuro incerto da cidade após passar tanto tempo dividida.

Sob uma acepção ampla, podemos pensar na ideia de momento construtivista como subjacente às várias subculturas e cenas discutidas ao longo desta tese. As subculturas dos jovens

britânicos do pós-guerra surgiram, afinal, de momentos de "negatividade social" e de desconforto, de uma busca por estar no mundo que produziu férteis inovações em termos de estilo e música. Aspecto semelhante informa a produção dos novos gêneros de música de pista: além do *techno* em Detroit, a Nova Iorque da *disco* e a Chicago da *house* eram cidades em crise, em que as diferenças em termos de raça e sexualidade resultavam não apenas em desigualdade, mas em respostas culturais criativas. A explosão das *raves* no Reino Unido, reunindo multidões pelo prazer de celebrar em plena austeridade tatcherista também pode ser analisada sob este prisma.

A cena que encontrei em Berlim reflete a falha histórica de uma cidade que passou por várias rupturas ao longo do Século XX. No caso da Guerra Fria e da cisão provocada pelo Muro, a ruptura é de uma literalidade brutal. Passear por Berlim é ver os sinais da história o tempo inteiro: mais de vinte anos após a queda do muro, a cidade ainda é um gigante canteiro de obras e vários espaços próximos de onde ficavam os muros ainda estão vazios. Nestes trechos se formaram as duas *manchas* de clubes da cidade: nos Anos 1990, na região de Mitte, e a partir da década seguinte e até hoje, na divisa entre Kreuzberg e Friedrichshain (RAPP, 2010). Sobre esta faixa cuja reocupação ainda está incompleta, Peter diz:

> Aqui, a ruptura pode ser vista e sentida. Arranha-céus versus terrenos baldios, antigas ruínas industriais versus modernos edifícios de vidro, espaço versus estreiteza, calçadões de comércio versus silêncio e abandono à luz do dia (PETER, 2014, p. 178, tradução minha).

A reconstrução da cidade e sua recondução ao dinamismo financeiro esperado para uma capital nunca se concretizou. Entretanto, é nesta espécie de vácuo vocacional que se estabeleceu o maior talento de Berlim: o de abrigar espaços de expressão artística, musical e de prazer cuja sobrevida às voracidades do mercado e ao conservadorismo do governo impressionam. A *club culture* da cidade tende a ser valorizada pelas instâncias governamentais: um exemplo relevante veio da decisão do Parlamento de Berlim que, em fins de 2017, liberou uma verba de um milhão de euros para custear a instalação de equipamentos que diminuem o vazamento de ruído dos clubes. A ideia é proteger certos clubes localizados em áreas centrais que são também residenciais, já que, quando há reclamações de vizinhos, o estabelecimento deve adotar medidas que amorteçam o barulho. O alto custo de tais intervenções muitas vezes inviabiliza a manutenção dos espaços, o que motivou tal medida governamental.[274] Esta postura, bem como a supracitada

[274] Ver mais em "Berliner Clubs erhalten eine Million Euro für die Nachtruhe". Disponível em: http://www.tagesspiegel.de/berlin/party-hauptstadt-berliner-clubs-erhalten-eine-million-euro-fuer-die-nachtruhe/20648024.html. Acesso em: 02 dez. 2017.

equiparação do Berghain às salas de concerto, indica uma política pública que vê a *club culture* como um patrimônio cultural da cidade. Assim, poderíamos dizer que o momento construtivista da cidade dura até hoje e é o combustível que mantém a cena vibrando.

No caso de São Paulo, o desconforto provocado por uma cena encolhida e restrita a clubes altamente comodificados, elitizados e saturados pela vigilância estatal encontrou no avançar para a rua, simbolizado pela novidade do Bar do Netão (que teve como um dos entusiastas e agitador justamente um alemão) um respiro para a cidade que se habitou a viver o lazer como algo privatizado.

Enquanto isso, cresciam movimentos políticos que reivindicavam, entre outras pautas urbanas, o direito aos *espaços públicos* da cidade. As festas *de rua* e os protestos então se retroalimentam, e estas encontram seu auge no 2014 pós-Jornadas de Junho. Estavam lançadas as bases para uma cena que veio se desenvolvendo desde então, ao passo que o quadro político nacional e municipal se radicalizava. Ao conservadorismo que sobe o tom, a resposta tem sido mais festa e mais busca por libertação de corpos e prazeres. A situação do país e de São Paulo dos anos desta pesquisa também se encaixa na definição do momento construtivista de Watten, e os frutos distópico/utópicos se fazem ver nos debates da cena.

Busquei nesta tese mostrar como duas cenas translocais de música eletrônica *underground*, na busca pela produção e manutenção de espaços de experiência dos corpos e dos prazeres, refletem e transformam a história e a política de suas respectivas cidades. Cada cidade apresenta uma diferente estratégia: enquanto Berlim consegue manter um *underground* institucionalizado com certo apoio do governo, São Paulo corre por fora, e avança pelas margens da cidade, das leis e do mercado, na afirmação de uma cena que preza pela *independência.* Altamente conectadas, as cenas têm em comum ainda os esforços constantes pela manutenção do caráter subversivo e experimental acerca do uso do tempo e dos espaços, do consumo de drogas e da produção de novas políticas do corpo e do prazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.

ABREU, C. C. **Experiência Rave**: entre o espetáculo e o ritual. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2011.

ALEGRIA, P. "Vai ter viado se beijando, sim!": sexualidade, política e juventude em uma escola pública federal do Rio de Janeiro. **Paper**. 30° Reunião Brasileira de Antropologia. João Pessoa, 2016.

ALMEIDA, M. I. M. Afetos, corpos e olhares: dois exercícios em torno de novas dinâmicas subjetivas nas culturas jovens contemporâneas. In: **Cadernos Adenauer**, VIII, n° 2, 2007.

AMARAL, R. As mediações culturais da festa. **Rev. Mediações**, Vol. 3, n° 3, p.13-22, jan./jun. 1998.

ANTHIAS, F. Social categories, embodied practices, intersectionality: towards a translocational approach. In: CÉLLERI, D.; SCHWARZ, T.; WITT, B. (eds.) **Interdependencies of social categorisations**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

ASSEF, C. **Todo DJ já sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad, 2010.

BAUDRILLARD, J. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991 (1981).

BECKER, Howard. **Ousiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 1999 (1963).

BENNETT, A. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. In: **Sociology**, 33/3, pp. 599-617, 1999.

BENNETT, A.; PETERSON, R. A. (eds.) **Music scenes**: local, trans-local and virtual. Nashville, University of Vanderbilt Press, 2004.

BENNETT, A.; KAHN-HARRIS, K. **After subculture: critical studies in contemporary youth culture**. New York: Palgrave Mcmillan, 2004.

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2004 (1985).

BOURDIEU, P. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. G. (Ed.). **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood Press, 1985. p. 241-258.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007 (1979).

BRAGA, G. T. “Que festa é essa?” produzindo sociabilidade e estilo. **Paper**. 5° Seminário Nacional Sociologia & Política. Curitiba, 2014.

_____. O gosto amargo do perfume: gênero e estilo na produção da Banda Uó. In: **Revista Equatorial**, v. 2, n° 3, 2015.

BRAZ, C. **À meia-luz...**: uma etnografia em clubes de sexo masculinos. Goiânia: Editora UFG, 2012.

BREWSTER, B.; BROUGHTON, F. **Last night a DJ saved my life**: the story of the disc jockey. London: Headline, 2000.

BRINGEL, B.; MUÑOZ, E. E. Dez anos de Seattle, o movimento antiglobalização e a ação coletiva transnacional. **Ciências Sociais Unisinos**, 46(1):28-36, janeiro/abril 2010.

BUTLER, J. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. London: Routledge, 1993.

CALIL, M. A. **A aventura do estilo**: um pequeno estudo sobre os “fashion clubs” do gênero “dance music” na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1994.

_____. O retrato do Nation Disco Club: os neodândis no final dos anos 80. In: MAGNANI, J. C. C.; TORRES, L. L. **Na metrópole**: textos de antropologia urbana. São Paulo, Edusp, 2000.

CHIZZOLINI, B. B. **Tecendo a rede**: uma etnografia de moradores(as) e comerciantes no centro de São Paulo entre práticas e discursos de requalificação. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2013.

CLARKE, J. The skinheads and the magical recovery of community. In: HALL, Stuart; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1975.

CLARKE, J. ET AL. Subcultures, cultures and class: a theorietical overview. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1975.

COHEN, A. A general theory of subcultures. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005 (1955).

COHEN, P. Subcultural conflict and working-class community. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005 (1972).

COHEN, S. **Folk devils and moral panics**: the creation of mods and rockers. London: Granada, 1972.

COSTA, A. M. D. **Festa na cidade**: o circuito bregueiro de Belém do Pará. Belém: EDUEPA, 2009.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. In: **University of Chicago Legal Forum**, pp.139-167, 1989.

_____. Mapping the margins: interseccionality, identity politics, and violence against women of color. In: FINEMAN, M. A.; MYKITIUK, R. (eds.) **The public nature of private violence**: the discovery of domestic abuse. New York: Routledge, pp. 93-118, 1994.

DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papirus, 1991 (1988).

DENK, F.; VON THÜLEN, S. **Der Klang der Familie**: Berlin, techno and the fall of the wall. Norderstedt: BoD, 2014.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. E. Buraco da Lacraia: interação entre raça, classe e gênero. In: VELHO, G. (org.). **Rio de Janeiro**: cultura, política e conflito. Rio de Janeiro: Jorde Zahar Ed., 2008.

_____. O espetáculo da humilhação, *fissuras* e limites da sexualidade. In: **Mana**, 21(1), pp. 65-90, 2015.

DRIVER, C.; BENNETT, A. Music scenes, space and the body. In: **Cultural Sociology**, 9(1), pp. 99-115, 2015.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 (1912).

DYER, R. In defence of disco. In: **Gay Left**, 8, pp.20-23, 1979.

EUGENIO, F. Corpos voláteis: estética, amor e amizade no universo gay. In: ALMEIDA, M. I. M.; EUGENIO, F. (orgs.) **Culturas jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FACCHINI, R. **Entre umas e outras**: mulheres, homossexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2008.

_____. "Não faz mal pensar que não se está só": estilo, produção cultural e feminismo entre as *minas do rock* em São Paulo. In: **Cadernos Pagu**, (36), pp.117-153, janeiro-junho de 2011.

_____; FRANÇA, I. L.; BRAZ, C.. Estudos sobre sexualidade, sociabilidade e mercado: olhares antropológicos contemporâneos. In: **Cadernos Pagu**, (42), pp. 99-140, janeiro-junho de 2014.

FEIXA, C. Los estudios sobre culturas juveniles en España – 1960-2004. In: **Revista de Estudios de Juventud**, 64, Madrid, 2004.

FERREIRA, P. P. **Música eletrônica e xamanismo**: técnicas contemporâneas do êxtase. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2006.

FIORE, M. **Uso de drogas**: substâncias, sujeitos e eventos. Tese de doutorado. Campinas, UNICAMP, 2013.

FRANÇA, I. L. **Cercas e pontes**. O movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2006.

_____. **Consumindo lugares, consumindo nos lugares**: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo. Tese de doutorado. Campinas, UNICAMP, 2010.

FRY, P. Homossexualidade masculina e cultos afro-brasileiros. In: _____ **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982, pp. 54-86.

FRÚGOLI JR., H.; SKLAIR, J. O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da *gentrification*. In: **Cuadernos de Antropología Social***,* n° 30, pp. 119–136, 2009.

GARCIA, L.-M. On and on: repetition as process and pleasure in electronic dance music. In: **Music Theory Online**, vol. 11, n° 4, outubro de 2005.

_____."**Can you feel it, too?**": intimacy and affect at electronic dance music events in Paris, Chicago and Berlin. Tese de doutorado. Universidade de Chicago, Chicago, 2011.

_____. Doing nightlife and EDMC fieldwork. In: **Dancecult**, 5 (1), pp. 3-17. 2013.

_____. Techno-tourism and post-industrial neo-romanticism in Berlin's electronic dance music scenes. In: **Tourist Studies**, Vol. 19 (3), pp. 276-295, 2016.

GILFOYLE, T. Street-rats and gutter-snipes: child pickpockets and street culture in New York City, 1850-1990. In: **Journal of Social History** 34, pp. 853-882, 2004.

GELDER, K. Introduction. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005.

_____. Introduction to part one. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005.

_____. **Subcultures**: cultural histories and social practice. London; New York: Routledge, 2007.

GOLDMAN, E. **Living my life**. New York: Knopf, 1931.

GORDON, M. The concept of the sub-culture and its application. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005 (1947).

GORELIK, A. O romance do espaço público. In: **Artes & Ensaios**, n°17, 2009.

GREEN, J.; TRINDADE, R. **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: Unesp, 2005.

GREGORI, M. F. **Prazeres perigosos**: erotismo, gêneros e limites da sexualidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: algumas reflexões sobre opressão, dissidências e a ocupação do espaço público. **Paper**. XXXV Congresso Internacional da Associação de Estudos Latino-Americanos, Lima, 2017.

GUIMARÃES, C. D. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004 (1977).

HAE, L. Dilemnas of the nightlife fix: post-industrialisation and the gentrification of nightlife in New York City. In: **Urban Studies**, 48 (16), pp. 3449-3465, 2011.

HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1976.

HALPERIN, D. **How to be gay**. Cambridge: Belknapp/Harvard, 2012.

HARVEY, D. ET AL. **Cidades rebeldes**: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

HAUSDORF, N. **Superstructural Berlin**: a superstructural tourist guide to Berlin for the visitor and the new resident. Winchester: Zero Books, 2015.

HEBIDGE, D. The meaning of mod. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1975.

_____. **Subculture**: the meaning of style. London: Methuen, 1979.

_____. **Hiding in the light**: on images and things. London; New York: Routledge, 1988.

HOOKS, B. **Ain't a woman**. London: Pluto Press, 1981.

HUBBS, N. "I will survive": musical mappings of queer social space in a disco anthem. In: **Popular Music**, 26/2, pp. 231-244, 2007.

IRWIN, J. Notes on the status of the concept subculture. In: GELDER, K. (ed.) **The subcultures reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2005 (1970).

_____. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.

JACKSON, P. **Inside clubbing**: sensual experiments in the art of being human. New York; Oxford: Berg, 2004.

JEFFERSON, T. Cultural responses of the teds: the defence of space and status. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1975.

KÜHN, J.-M. The subcultural scene economy of the Berlin techno scene. In: GUERRA, P.; MOREIRA, T. (eds.) **Keep it simple, make it fast**: an approach to underground music scenes. Porto: Universidade do Porto, 2015.

LANGLOIS, T. Can you feel it? DJs and house music culture in UK. In: **Popular Music**, (2) 11, pp. 229-238, 1992.

LAWRENCE, T. Disco and the queering of the dance floor. In: **Cultural Studies**, (2) 25, pp. 230-243, 2011.

LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na *Manguetown*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 17 (49), pp. 115-134, 2002.

LEITE JÚNIOR, J. **Das maravilhas e prodígios sexuais**: a pornografia "bizarra" como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

LIMA, S. **As bi, as gay, as trava, as sapatão tão tudo organizada pra fazer revolução!** Uma análise sócio-antropológica do Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDS). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UERJ, 2016.

LOBERT, R. **A palavra mágica**: a vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MACHADO, B. F. **Iluminando a cena**: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 na cidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 2012.

MACRAE, E. Em defesa do gueto. In: GREEN, J.; TRINDADE, R. **Homossexualismo em São Paulo e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2005.

MACRAE, E.; SIMÕES, J. **Rodas de fumo**: o uso da maconha entre camadas médias urbanas. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2000.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, J. G. C. Tribos urbanas: metáfora ou categoria? In: **Cadernos de Campo**, 2 (2), pp. 49-51, 1992.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 17 (49), pp. 11-29, 2002.

_____. Os circuitos dos jovens urbanos. In: **Tempo Social**, 17 (2), pp. 173-205, 2005.

MARQUES, R. **Cariri eletrônico**: paisagens sonoras no Nordeste. São Paulo: Intermeios, 2015.

MAYHEW, H. **London labour and the London poor**. New York: Dover Publications, 1968.

MCCLINTOCK, A. Maid to order: commercial fetishism and gener power. In: **Social Text**, 37, pp. 87-116, 1993.

_____. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

McROBBIE, A.; GARBER, J. Girls and subcultures: an exploration. In: HALL, S.; JEFFERSON, T. (eds.) **Resistance through rituals**: youth subcultures in post-war Britain. London: Hutchinson, 1975.

MECCIA, E. **Los ultimos homosexuales**: sociologia da la homosexualidad y la gaycidad. Buenos Aires: Gran Aldea Editores, 2011.

MERTON, R. Social structure and anomie. In: **American Sociological Review** (3), pp. 672-682, 1938.

MORAES, M. L. **Madame Satã**: O templo underground dos Anos 80. São Paulo: Lira Editora, 2006.

MOUTINHO, L. Negociando com a adversidade: reflexões sobre raça, (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 14(1), janeiro-abril de 2006, p.103-116.

_____. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade, e gênero em produções acadêmicas recentes. In: **Cadernos Pagu** (42), 2014.

MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (eds.) **The post-subcultures reader**. Oxford: Berg, 2003.

NEIVA, G. A. **Nas redes dos alternativos**: mercado, sexualidade e produção de diferenças na cidade de Goiânia. Dissertação de mestrado. Goiânia, UFG, 2014.

NEWTON, E. **Mother camp**: female impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

O'GRADY, A. Dancing outdoors: DiY ethics and democratised practices of well-being on the UK alternative festival circuit. In: **Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture**, 7(1), pp. 76-96, 2015.

OWEN, F. **Clubland**: the fabulous rise and murderous fall of club culture. New York: St. Martin's Press, 2003.

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

PARK, R. E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. G. (org.) **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 29-72, 1967 (1916).

PEREIRA, A. B. **"A maior zoeira"**: experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 2010.

PERLONGHER, N. **O negócio do michê**: prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Perseu Abramo, 2008 (1987).

PETER, B. Breaching the divide: Techno City Berlin. In: STAHL, G. **Poor, but sexy**: reflections on Berlin scenes. Heidelberg: Peter Lang AG, 2014.

PETERSON, R. A.; BENNETT, A. Introducing the scenes perspective. In: BENNETT, A., PETERSON, R. A. (eds.) **Music scenes**: local, trans-local and virtual. Nashville, University of Vanderbilt Press, 2004.

PETIAU, A. Free parties and teknivals: gift-exchange and participation on the margins of the market and the state. In: **Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture**, 7(1), pp.116-128, 2015.

PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. In: **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2; 2008.

PISSARDO, F. M.. **A rua apropriada**: um estudo sobre as transformações e usos urbanos na Rua Augusta (São Paulo, 1891-2012). Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2013.

PUCCINELLI, B. **Se essa rua fosse minha**: sexualidade e apropriação do espaço na "rua gay" de São Paulo. Dissertação de mestrado. Guarulhos, Universidade Federal de São Paulo, 2013.

_____. **"Perfeito para você, no centro de São Paulo"**: mercado, conflitos urbanos e homossexualidades na produção da cidade. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2017.

RAPP, T. **Lost and sound**: Berlin, techno and the easyjet set. Innervisions, 2010.

ROCHA, A. T. S. **Construindo desejos e diferenças**: uma etnografia da cena indie rock paulistana. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

RODGERS, N. A. **"House and techno broke them barriers down"**: exploring exclusion through diversity in Berlin's electronic dance music nightclubs. Dissertação de Mestrado. Linköping, Linköping University. 2015.

RUBIN, G. Thinking Sex. In: ABELOVE, H. ET AL. **The Lesbian and Gay Studies Reader**. London; New York: Routledge, 1992 (1984).

RUBINO, S. Enobrecimento urbano. In: FORTUNA, C. e LEITE, R. P. (orgs.) **Plural de cidade**: novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009.

SAGGESE, G. Alargando o território: sociabilidade, visibilidade e homossexualidade em perspectivas espaço-temporais na cidade de São Paulo. In: **Revista Equatorial**, v. 2, n.3, pp. 55-82, 2015.

SCHWARCZ, L. Prefácio – Quando todos os caminhos levam de Belém a São Paulo e vice-versa. In: CANCELA, C. D.; MOUTINHO, L.; SIMÕES, J. A. (Orgs.) **Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociologia. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIMÕES, J.; FRANÇA, I. L.; MACEDO, M. "Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo". **Cadernos Pagu** (35). Campinas, Unicamp, 2010.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp.* In: _____. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STEFFEN, Lufe. Tragam os cavalos dançantes. São Paulo: Ed. do autor, 2008.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. In: **Cultural Studies**, 5(3), pp. 368-388, 1991.

_____. Scenes and sensibilites. Compós. In: **Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação**. Disponível em: http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/8. Acesso em: 29 set. 2017.

TALBOT, D. The Licensing Act 2003 and the problematization of the night-time economy: planning, licensing and subcultural closure in the UK. In: **Internacional Journal of Urban and Regional Research,** v. 30.1, mar. de 2006, pp. 159-71.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial. In: _____. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THORNTON, S. **Club cultures**: music, media and subcultural capital. Cambridge: Polity Press, 1995.

VANCE, C. S. Pleasure and danger: toward a politics of sexuality. In:_____. (ed). **Pleasure and danger**: exploring female sexuality. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1984.

VARGAS, E. Uso de drogas: alter-ação como evento. In: **Revista de Antropologia da Universidade de São Paulo**, v. 49 n. 2, jul./dez. 2006, pp. 581-623.

VEGA, A. P. **Estilos e marcadores sociais da diferença em contexto urbano**: uma análise da desconstrução de diferença entre jovens em São Paulo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

VELHO, G. **Nobres e anjos**: um estudo sobre tóxicos e hierarquias. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: VIANNA, H.; KUSCHNIR, K.; CASTRO, C. (orgs). **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (1981).

_____. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: VIANNA, H.; KUSCHNIR, K.; CASTRO, C. (orgs). **Um antropólogo na cidade**: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013 (1994).

WEEKS, J. **Coming out**: homosexual politics in Britain, from the Nineteenth Century to the present. London: Quartet, 1977.

ZAMBONI, M. **Herança, distinção e desejo: homossexualidades em camadas altas na cidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

_____. “Não sei porque a mulherada gay gosta tanto de música ao vivo!”: classe, sociabilidade e estilo entre mulheres homossexuais. **Paper**. I Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica. Belém, 2014.

ANEXOS

Tabela I - Festas *de rua* – São Paulo

Festa	Frequência	Gênero Musical	Local	Criação
Caldo	bimestral	*house*, *microhouse*	Praça Ouvidor Pacheco e Silva	2016
Calefação Tropicaos	bimestral	ritmos brasileiros dançantes	vários	2010
Capslock	variada	*house*, *techno*	vários	2010
Festa Autônoma Temporária	variada	*House*, *low BPM*, *techno*	vários	2016
Free Beats	variada	*Miami bass, hip hop*, *reggae*, *techno*	vários	2012
Lua	mensal (até 2015)	*disco*, *funk*, *house*	Praça Dom José Gaspar	2014
Mamba Negra	mensal	*low BPM*, música eletrônica/ orgânica, *techno*	vários	2013
Mel	mensal (até 2014)	axé, technobrega	Praça Dom José Gaspar	2014
Metanol na Rua	variada	eletrônica experimental	vários	2010
Pilantragi	variada	ritmos brasileiros dançantes	vários	2013
Selvagem	Mensal (até 2015)	*disco*, *house*, música brasileira	Praça Dom José Gaspar	2012
Vampire Haus	mensal	*electro*, *techno vampiresco*	Praça Ramos	2015
Voodoohop	quinzenal	*low BPM*, música eletrônica/orgânica, ritmos tropicais	vários	2009

Tabela II – Festas *queer* - Berlim

Festa	Nacionalidade de quem produz	Frequência	Gênero Musical	Clube	Bairro	Início
Buttons	italiano	mensal	*disco*, *house* e *techno*	About Blank	Friedrichshain	2016
Beitola	brasileiros	mensal	*disco*, *house* e *techno*	Ipse	Kreuzberg	2013
Boyola	brasileiro	mensal	*disco* e *house*	SchwuZ	Neukölln	2014
Cocktail D'Amore	italianos	mensal	*disco*, *house* e *techno*	Griessmuehle	Neukölln	2009
G Day	francês e italiano	quinzenal/ bimestral	*disco* e *house*	SchwuZ/ vários	Neukölln/ vários	2014
HouseVerbot	brasileiro	mensal	*techno*	Arena	Kreuzberg	Início e fim: 2017
Homopatik	italianos	mensal	*disco*, *house* e *techno*	About Blank	Friedrichshain	2010
Klubnacht	alemães	semanal	*disco*, *house* e *techno*	Berghain/ PanoramaBar	Friedrichshain	2004
Party Colare	italianos	mensal	*disco* e *house*	Loftus Hall	Neukölln	2013/ fim: 2016
Pornceptual	brasileiros	bimestral	*disco*, *house* e *techno*	Prince Charles[275]	Kreuzberg	2013
Riot	brasileiros	bimestral	*disco*, *house* e *techno*	Ipse	Kreuzberg	2016
Same Bitches	bósnia (criada na Alemanha)	bimestral	*house* e *techno*	OHM	Kreuzberg	2014
Trashera	brasileiro	variada	*house* e *techno*	vários	vários	2015

[275] A partir de abril de 2016, a Pornceptual passou a acontecer em uma fábrica abandonada no bairro de Mitte.

Tabela III – Festas *independentes* – São Paulo

Festa	Frequência	Gênero Musical	Local	Criação
Blum	variada	*low BPM*, *house*, *techno*	vários	2014
Boilerketa	variada	*low BPM*, *house*, *techno*	Skorpios	2016
Capslock	variada	*house*, *techno*	vários	2010
Dando	mensal	*house*, *techno*	Blackout Club /380	2016
DSviante	variada	*house*, *techno*	vários	2014
Dûsk	variada	*techno*	vários	2014
Festa Estranha	mensal	*disco*, *house*, *techno*	L'amour	2015/ fim: 2017
Fetsa	variada	*house*, *techno*	vários	2016
Hole Dance	variada	*house*, *techno*	vários	início e fim: 2016
Kevin	mensal	*house*, *pop*, *techno*	vários/ Zig	2015
Mamba Negra	mensal	*house*, *low BPM*, música eletrônica/ orgânica, *techno*	vários	2013
ODD	mensal	*house*, *techno*	vários	2015
Pista	mensal	*disco*, *house*	vários	2017
PopPornParty	mensal	*house*, *pop*	vários	2015
Quitanda	variada	*house*, *techno*	Trackers	2013/fim: 2016
Sangra Muta	mensal	*house*, *techno*	vários	2016
Selvagem	mensal	*disco*, *house*, música brasileira	vários	2012
Tenda	mensal	*disco*, *house*, *pop*	L'amour	2014

Tabela IV – Entrevistas – São Paulo

Interlocutor	Idade	Gênero[276]	Orientação sexual	Inserção na cena
Amanda	30	feminino	heterossexual	DJ e produtora da *Dûsk*
Andrea	52	feminino	gay	DJ
Dudx	26	masculino	gay	*performer* e produtor da *Estranha*
Érica	29	feminino	heterossexual	cantora, musicista e DJ
Guilherme	32	masculino	gay	DJ e produtor da *Tenda*
Joana	31	feminino	bissexual	produtora da *DSviante* e coprodutora da *Dûsk*
Thiago Roberto	26	masculino	gay	produtor da *Dando*, *Hole Dance* e *PopPornParty*
Tiago Guiness	36	masculino	gay	DJ e produtor da *Tenda*

[276] Todas as pessoas entrevistadas são cisgênero.

Tabela V – Entrevistas - Berlim

Interlocutor	Idade	Gênero	Orientação Sexual	Nacionalidade	Inserção na cena
Anderson*	30	masculino	gay	brasileiro	DJ
Anna*	31	feminino	heterossexual	holandesa	*clubber*
Carolina*	29	feminino	gay	brasileira	*door*
Geovane	32	masculino	gay	brasileiro	produtor da *HouseVerbot*, da *Riot* e da *Trashera*
Hugo*	34	masculino	gay	argentino	*clubber*
Julian*	27	masculino	heterossexual	alemão	*clubber*
Luciano*	33	masculino	gay	brasileiro	*clubber*
Mauro	39	masculino	gay	brasileiro	DJ e produtor da *Beitola*, da *Boyola* e da *Riot*
Raquel	23	feminino	heterossexual	brasileira	produtora da *Pornceptual*
Rafael*	29	masculino	heterossexual	brasileiro	*clubber*
Sandra*	34	feminino	heterossexual	brasileira	*clubber*
Theo*	37	masculino	gay	alemão	*clubber*
Virginia*	34	feminino	heterossexual	estadunidense	*bartender*