

Capítulo 1. INTRODUÇÃO METODOLÓGICA

Todo trabalho etnográfico tem condições de produção próprias. Essas condições não devem ser vistas apenas como estratégias ou meios utilizados para se chegar a determinados fins, pois são, em si, parte constitutiva dos resultados.

“As dificuldades de aproximação, a construção do tema de pesquisa durante o trabalho de campo, as implicações dos sentimentos e da condição de classe, gênero e etnia no tipo de diálogo que se travou com os ‘informantes’, o envolvimento em múltiplos planos que a intimidade com o cotidiano das pessoas acarreta, enfim, as várias encruzilhadas pelos quais passam os antropólogos e seus interlocutores no campo, continuam sendo, desde Malinowski até nossos dias, elementos imprescindíveis para a compreensão do tipo de representações etnográficas que os antropólogos constroem a partir de suas experiências.” (Silva, 2000:117)

Bem antes de pesquisar nas festas *raves* a fim de elaborar esta dissertação, eu, pesquisadora, já havia sido uma *raver*. Entre 1996 e 1999, fui, junto com um grupo de amigos, freqüentadora das *raves* que aconteciam regularmente nos arredores da cidade de São Paulo e, durante as férias escolares, aconteciam nas praias de Trancoso (Bahia). A partir de 1998, além de freqüentadores, formamos um núcleo de organização de eventos de música eletrônica chamado de Fusion. Entre 1997 e 1999, organizamos e realizamos sete festas *raves* com projetos e características diversas. Nossas festas se tornaram notórias pela intenção de profissionalização na organização e popularização do modo de festejar *rave*. Marcaram um ponto de inflexão na história das *raves* brasileiras, época quando jovens da periferia de São Paulo começaram a participar das *raves* e os antigos freqüentadores dos eventos muitas vezes diziam que as festas estavam “perdendo a *vibe*”.

Essas diferentes experiências nas festas *raves* brasileiras, ocupando três posições distintas – a de quem vai apenas festejar, a de quem organiza os eventos, e a de quem pesquisa a fim de elaborar um texto para obtenção do mestrado em Antropologia –, são todas material para a reflexão antropológica. Se por um lado esta riqueza de experiências diversas facilitou o acesso a alguns dos significados em jogo pela ação social, por outro, se impôs a necessidade de distinção entre “nativa” e “pesquisadora”.

1.1. O cálculo do olhar olhado das coisas¹

A antropologia tradicionalmente reconhece dois sujeitos, da mesma natureza² porém em posições distintas, envolvidos na produção de seu conhecimento: o outro e o pesquisador. O primeiro informa a etnografia já que é reconhecido como um ator social, que interpreta e intervém em sua vivência. Já o pesquisador deve apreender o significado dos arranjos do outro e descrevê-lo com os padrões de seu próprio aparato intelectual e até mesmo seu sistema de valores.

A própria distinção de dois sujeitos torna-se pressuposto do trabalho etnográfico, disso decorre a necessidade do pesquisador configurar-se como exterior ao seu objeto pelo exercício de estranhamento e distanciamento deste.

Goldman (2001) trata deste estranhamento necessário nos termos de “um ponto de vista descentrado”, já que a etnografia deve possibilitar um desvio para que o antropólogo se dedique ao estudo de instituições, valores ou processos de sua própria sociedade desprendendo-se minimamente de sua origem social e incorporando o segundo sujeito da relação que estamos tratando.

Goldman é bastante afirmativo não apenas em desqualificar a idéia de uma identificação total do etnógrafo com seus nativos, mas especialmente, por defender a necessidade de caracterização dos dois sujeitos envolvidos. Considera que a observação participante – metodologia privilegiada da etnografia - “é muito mais a possibilidade de captar as ações e os discursos em ato do que uma improvável metamorfose em nativo” (2001:2). Nesse sentido, o autor reconhece a experiência de campo do etnógrafo como a “de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, não de por-se no seu lugar ou de estabelecer com ele algum tipo de empatia” (2001:2).

¹ Roland Barthes sugere uma ligação entre a geometria e o teatro (também o cinema) no sentido que seria o teatro uma prática que “calcula o lugar *olhado* das coisas”. Considera que “se o espetáculo é colocado aqui, o espectador verá isto; se é colocado ali, não verá nada, e, aproveitando este ‘esconder’, poder-se-ia tirar proveito de uma ilusão” (1990: 85). O professor John Dawsey, durante aulas e discussões, algumas vezes aproveita a metáfora e estenda-a para tratar da representação que a antropologia constrói no seu exercício.

² Todas as sociedades que existem ou existiram na Terra são humanas, e nessa qualidade delas participam os pesquisadores de maneira subjetiva, aponta Lévi-Strauss, ao reconhecer que o etnógrafo é da mesma natureza que o seu objeto. “O lugar eminente da etnografia nas ciências do homem, (...) deve-se ao fato de ela apresentar sob uma forma experimental e concreta esse processo ilimitado de objetivação do sujeito que, para o indivíduo, é tão dificilmente realizável. As milhares de sociedades que existem ou existiram na superfície da terra são humanas e, por essa razão, delas participamos de forma subjetiva: poderíamos ter nascido nelas, e podemos portanto buscar compreendê-las como se nelas tivéssemos nascido.” (2003:27)

Esse posicionamento do olhar antropológico é descrito por Magnani como “responsável pela sensação de estar com cada pé numa canoa diferente” (2002:11), metaforizando a atenção que o etnógrafo deve ter tanto às categorias nativas como às categorias que sua orientação teórica sugere. Sua peculiaridade se definia pela relação e discussão entre o “saber do outro” e “as categorias de quem fala sobre o outro”.

Peirano (1995) trata dessa diferença como um *resíduo incompreensível* que se revela não *ao* pesquisador, mas *no* pesquisador. Por esta via Peirano explicita também a tensão sempre presente nesta relação, que se processando *no* etnógrafo, realiza-se como experiência intelectual, moral e emocional subjetiva, e acaba por transformá-lo³.

O esforço para realizar esse deslocamento - pressuposto da análise antropológica - empreendi não apenas como um exercício subjetivo, mas também me expondo a diferentes (e então novas) situações no contexto das *raves*. Criei formas de inserção diferenciadas daquelas que eu tinha até então vivenciado nas festas: optei por transporte coletivo, usei vestimentas e testeí vocabulários que se espelhavam em outros grupos que não o meu de origem, algumas vezes cheguei e saí das festas em horários não convencionais, procurei circular entre grupos distintos, fazer contatos, novos amigos e informantes.

Em momento algum fui apenas uma *raver* ou uma pesquisadora, ainda que tenha presenciado cada evento com objetivos únicos bem claros. Na época que eu freqüentava as *raves* com o intuito de festejar eu já era estudante de ciências sociais e as vivências nas festas me instigavam a refletir sobre várias questões teóricas. Quando realizei trabalho de campo etnográfico para o mestrado, entre 2002 e 2004, percebi que minha experiência anterior definira algumas alianças e perspectivas das quais não foi fácil me desvencilhar, essas serviram de matéria-prima para as hipóteses levantadas no projeto de pesquisa, mas foram reviradas pelas surpresas e a riqueza que encontrei em campo. Minha situação peculiar, ainda que não rara na antropologia, apresentou-me um paradoxo: enquanto os etnógrafos geralmente procuram criar a impressão de que tiveram um contato estreito com vidas distantes (Geertz, 2002), os conselhos de alguns professores sugeriam que eu deveria me descolar do

³ Nesse mesmo sentido Lévi-Strauss (1976) afirma que “não é jamais ele mesmo nem o outro que ele [o etnógrafo] encontra ao final de sua pesquisa”.

discurso nativo⁴. Mas como ignorar o texto nativo se foi ele que me informou tanto? Como me descolar do discurso articulado nas *raves* se foi mergulhando nessas “categorias nativas”, procurando compreender a especificidade dos termos usados e a importância desses para a existência de algumas noções particulares, que surgiram as principais questões teóricas desta dissertação?

Aproveitar o discurso nativo para a constituição de meu texto não significa estar “colada” nele, pelo contrário: selecionei, recortei, descolei discursos de seus contextos e remontei-os com outras combinações para construir meu próprio discurso. O desafio pareceu-me muito mais o seguinte: como articular no texto a polifonia que eu estava colecionando com meu trabalho de campo?

É certo que o maior empreendimento desta pesquisa foi a elaboração do texto etnográfico. Nesse caso a problemática não foi tanto do trabalho de campo, como é do discurso.

2.2. O texto etnográfico

“Para começo de conversa, descobrir onde se situar num texto do qual, ao mesmo tempo, espera-se que seja uma visão íntima e uma avaliação fria é quase tão desafiador quanto chegar a essa visão e fazer a avaliação.” (Geertz, 2002: 22)

A crítica de Geertz (2002) se refere ao obscurecimento do ofício do etnógrafo em construir textos ostensivamente científicos a partir de experiências em grande parte biográficas. Anota o desafio e o mal-estar que produz, não apenas as negociações entre o pesquisador e o outro, mas também a complexa relação entre o etnógrafo e o texto.

Conforme Bruner (1986) nota, as descrições antropológicas monográficas tendem ser sintéticas e são compostas baseadas em abstrações de uma série de exemplos particulares buscando

⁴ Confesso que algumas vezes considerei a crítica injusta e preconceituosa, um preconceito que inverte a autoridade antropológica construída através do discurso de “testemunha ocular”, e desconfia, *a priori*, da autoridade antropológica daqueles que já vivenciaram autenticamente a condição de “nativos” de suas próprias pesquisas. Como se a condição de ter sido testemunha ocular como nativo desqualificasse o pesquisador, ou dificultasse o descentramento necessário que deve ser operado para análise antropológica. A propósito ver *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*, onde Geertz (2002) reflete sobre as estratégias de construção da autoridade e do discurso antropológico.

o geral, procurando compor um relatório representativo, não para enganar com uma suposta unidade, pois apenas empenham-se por um balanceamento, mas neste processo muito do significado dos eventos em si é perdido. O texto etnográfico torna-se a redução das inúmeras possibilidades de interpretação da experiência de campo e do difícil exercício de alteridade realizado entre o antropólogo e seus interlocutores.

“Sob a homogeneidade da escrita, as experiências de campo tendem a perder algumas de suas características básicas, como a historicidade e eventualidade que revela os significados do cotidiano cultural, sendo ‘objetivadas’ na forma de dados ou informações autônomas de qualquer política que as tenha gerado, seja do trabalho de campo ou do texto etnográfico.” (Silva, 2000: 119)

Os impasses com os quais me deparei em campo foram resolvidos com a sinceridade de minhas intenções, assim nem sempre alcancei meus objetivos, e essa exposição nem sempre foi agradável ou confortável, mas pelo menos me tranqüilizei por acreditar que havia feito “a coisa certa”. Diversas vezes tive que responder muitas perguntas e fiquei sem as respostas que queria. Também a facilidade no manejo de signos e códigos, dado meu conhecimento prévio do universo das *raves*, não garantiu que eu fosse sempre reconhecida como “chegada”, amiga, pois de fato minha posição era outra e minha presença foi indesejada muitas vezes, outras satirizada.

O que processei na pesquisa não foi exatamente um diálogo entre pesquisador e pesquisado, mas uma busca em organizar a cacofonia produzida pelo confronto de vozes (1) do pesquisador, (2) dos pesquisados – no plural pois foram muitos e muito diferentes uns dos outros - , e (3) das memórias do passado desse pesquisador. Foi o exercício de procurar compreender diferenças e similaridades entre essas tantas vozes, tantos textos, tantas imagens – de *flyers*⁵, fotografias do trabalho de campo, de álbuns de amigos, de revistas, símbolos, lembranças de gestos e olhares.

Feitas essas considerações vale anotar que eu realizei apenas um dos recortes possíveis, privilegiei uma questão que acredito ser pertinente. Tantas outras questões ficaram de fora, tantas outras não serão respondidas neste momento. Este não é o melhor dos textos para satisfazer todas as curiosidades que o universo das *raves* suscita, é só um texto e uma proposta de organização.

⁵ *Flyers* são filipetas impressas, um meio já tradicional na divulgação das *raves*.

1.3. Coleção material

A pesquisa realizada baseou-se especialmente em trabalho de campo nas *raves*, diversas *raves*, de vários formatos: festas que duraram 16 horas, 24 horas, ou até festas que duraram quatro dias consecutivos, chamadas de festivais. Meu olhar se voltou especialmente para pequenos detalhes da proximidade dos corpos dos participantes, sorrisos sutis, gargalhadas, brincadeiras, conversas descompromissadas, olhares, danças, pausas,...

Essas ocasiões não se mostraram propícias para a realização de entrevistas, os resultados das tentativas feitas ficaram inaudíveis tanto pela música de fundo como pela falta de interesse dos participantes da *rave* em responder perguntas. As festas mostraram-se oportunidades mais frutíferas para conversas informais, a observação de comportamentos, a realização de fotografias. Realizei entrevistas gravadas com participantes das *raves* em situações outras: na casa deles, na Galeria Ouro Fino, na loja Guerra Mix, na frente do Skol Beats. Esses foram discursos diferentes daqueles enunciados durante as *raves*, ganhavam um tom mais formal, menos emotivo.

Realizei também observação participante em diversos outros eventos de música eletrônica que acontecem regularmente na cidade de São Paulo: o Skol Beats, a Parada da Paz e o Hype (promovido pelo SESC Pompéia). Além de eventos esporádicos como a mostra de documentários em vídeo e cinema sobre música eletrônica chamada de Supersônica, que aconteceu entre 13 e 18 de abril de 2004 no Centro Cultural Banco do Brasil; o Nokia Trends (setembro de 2004); e o Sonar Festival (outubro de 2004).

Foram realizadas ainda visitas freqüentes à Galeria Ouro Fino, localizada na Rua Augusta entre a Alameda Lorena e a Rua Oscar Freire. É lá onde se encontram os *flyers*, os acessórios, a indumentária e os ingressos antecipados para as *raves*; lá também se pode encontrar alguns dos “amigos” que dançaram juntos na última *rave* e os DJ’s que discotecam nas festas.

Além disso, foi realizada etnografia em *clubs* e bares de música eletrônica da cidade de São Paulo, como o Butechno (que já não existe mais), o The One Club, o Club Lov.e (ambos localizados na Vila Olímpia, mas que recebem públicos diferentes), Klatu, D-Edge, Ampgalaxy e Broadway.

Como pesquisa documental foram colhidos, analisados, catalogados e arquivados: livros, reportagens de revistas, jornais e sites, CD's, *flyers*, trechos de depoimentos divulgados em *chats* e *sites* especializados.

Muitos *flyers* de *raves* impressos e digitais, cerca de 110 unidades, foram coletados e arquivados. A coleção conta com unidades do período entre 1996 e dezembro de 2004 e serviu de fonte para a composição de uma amostragem que segue anexa como “Galeria de *Flyers*”. Foram arquivados também aproximadamente 180 *flyers* de outros eventos de música eletrônica (*clubs*, *paradas*, *festas de rua*, ...) que aconteceram na cidade de São Paulo no período entre 2002 e 2004.

Foram guardados alguns números da revista DJ World (uma das mais antigas revistas nacionais sobre música eletrônica), das revistas Veja São Paulo, TRIP, Próxima Viagem, Época, Volume 1 (edição especial da Super Interessante sobre música e cultura eletrônica), Drops Comics e Pista, selecionados por causa de reportagens que pareceram interessantes à pesquisa em andamento.

Todos os treze números da revista Beatz, lançada em abril de 2003, foram arquivados pois se mostraram material precioso para a pesquisa. O editorial dessa revista vem realizando uma ampla cobertura de diversas manifestações culturais do que é vulgarmente chamado de “cultura *clubbing*”, ou “cena eletrônica” brasileira. Trata de moda, comportamento, música, artes, em matérias, entrevistas e colunas de repórteres e colaboradores que são participantes e frequentadores da “cena eletrônica”, autênticos “nativos”. É considerado material privilegiado para a pesquisa pois se mostrou um espaço para o registro de “estórias sobre eles que eles contam de si mesmos” (Geertz, 1989:316).

Alguns artigos de jornais, especialmente do O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, foram selecionados como material de pesquisa devido reportagens de assuntos ou temas correlatos ao universo das festas *raves*. Além das informações e dados publicados, também foi objeto de reflexão o modo como as informações são expostas e selecionadas nesses veículos. Vale notar que a coluna Noite Ilustrada da jornalista Erika Palomino, publicada semanalmente no jornal Folha de São Paulo, foi observada com regularidade pois esse é um tradicional canal de divulgação de notícias da “cena eletrônica” e do universo *fashion* paulista.

A coluna Noite Ilustrada já foi, em meados dos anos 90, o principal canal de comunicação de massa sobre as *raves* e o universo *clubber* paulistano, e ainda que Erika Palomino tenha cada vez mais se voltado para o mundo da moda e abandonado sua posição de “nativa” *clubber*, sua coluna nunca deixou de articular essas duas temáticas. O livro de Erika Palomino, *Babado Forte: moda, música e noite* (1999), também é material pesquisado tanto pelo registro histórico de eventos como principalmente por ser depoimento de uma perspectiva que conquistou espaço e consolidou-se na mídia. Erika Palomino teve um importante papel histórico e político pois se tornou, em meados dos anos 90, uma porta-voz da “cena eletrônica”⁶, anunciando publicamente as práticas particulares de grupos que se comportavam como guetos (*gays* e *clubbers* daquela época); ela levou o “mundinho” ao conhecimento de todo o mundo, tornou-o público, vestiu-o de *glamour*, empenhou-se em ampliar sua importância e seus limites.

Outro discurso importante para a conformação da “cena eletrônica” brasileira, especialmente da “cena *rave*”, foi, e é ainda, o do jornalista e DJ Camilo Rocha. Ele participou da organização das primeiras *raves* brasileiras, profissionalizou-se DJ e produtor de música eletrônica, foi um dos fundadores do mais importante *site* nacional sobre o tema, o Rraurl, onde veicula regularmente, há 8 anos, textos sobre diversos assuntos: comportamento, música, história, opinião política. Em 1999, o jornalista DJ lançou o CD Rave Trip⁷, uma coletânea que anunciava “dar uma boa panorâmica” da musicalidade das *raves* brasileiras e seguia com um texto impresso sobre a história das *raves* paulistas no encarte. Atualmente, além de colaborar com reportagens e consultorias para vídeos, revistas e jornais diversos, compõe a equipe editorial da revista Beatz (onde também mantém uma coluna própria), organiza festas em *clubs* e continua viajando pelas mais diversas cidades brasileiras para discotecar nas *raves*. Camilo Rocha é considerado pelos frequentadores das *raves* como um “amigo”, alguém que está muito “perto”. Seus textos foram diversas vezes citados como referências pelos *ravers*, e outras tantas vezes simplesmente repetidos, são fonte básica para a elaboração de discursos. O texto ou discurso que ele elabora é como que oficial, se não oficializante, de idéias, expectativas e críticas que são articulados na prática das *raves* e na “cena eletrônica”, donde é considerado “legítimo” participante, ainda que devemos considerar que em posição de status privilegiada.

⁶ O conceito de “cena” é devidamente discutido nos próximos capítulos desta dissertação. Nesse momento utilizo-o tal como é usualmente articulado por seus interlocutores.

⁷ Concebido, compilado e mixado por Camilo Rocha e lançado pela Trama gravadora.

Foram selecionados e guardados 3 CD's dos principais gêneros de música eletrônica (*house*, *techno*, *trance* e *drum'n'bass*) criados por DJ's brasileiros (que tocam há muitos anos em festas *raves*) e disponibilizados pela Revista DJ World como brinde. Trechos dessas músicas e de outras seguem anexos à dissertação a fim de satisfazer a referência a essas musicalidades⁸. Acredito ser esta amostragem especialmente significativa dado que foi realizada primeiramente pelos próprios DJ's e propunha-se como exemplo genérico dos estilos musicais em questão.

Também foram listados e visitados os principais sites brasileiros (especialmente os paulistas) que tratam de eventos e assuntos de música eletrônica. A saber:

www.baladaplanet.com.br

www.rraurl.com

www.raves.com.br

www.eletronicbrasil.com.br

www.zuvuya.net/raveon.asp

www.drumbass.com.br

Dessas fontes foram arquivados, impressos e classificados 123 artigos e matérias. Baladaplanet e Rraurl, por serem os mais comentados pelos entrevistados nas *raves* foram selecionados como amostra para trabalho de monitoramento constante durante o período entre agosto de 2002 e dezembro de 2003.

Realizei diversas fotografias durante o trabalho de campo em *raves* e outros eventos de música eletrônica nos anos de 2002 e 2003, aproximadamente 180 fotos. Mais do que registro, esse material serviu especialmente como objeto para reflexão sobre o olhar de pesquisadora. Algumas regularidades de ângulos e objetos fotografados instigaram-me a refletir sobre meus próprios padrões de olhar e a valorização de algumas imagens em detrimento de outras. Indagações nesse sentido desnudaram preconceitos e intenções. Essas imagens expressam um certo poder de controle da visão perspectiva, mas também expressam a simultaneidade entre observador e observado.

⁸ Considera-se que a reprodução, sem fins comerciais, de trechos de músicas são como citações que seguem com os devidos créditos e não ferem as regulamentações do domínio autoral.

Estas fotografias são como ensaios autorais com linguagem própria, por isso ficaram expostas em meio a construção do texto escrito e não separadas como anexo da dissertação. Procuram pelo nível do sensível que não pode ser apreendido pelo texto. Enquanto o texto argumenta, generaliza e discute; as imagens evocam, sintetizam e, por vezes, emocionam.

Já as fotografias que não foram realizadas pela pesquisadora também são entrelaçadas com a dissertação mas identificadas como discursos peculiares que atendem a outros objetivos, são como artefactos culturais, serviram como material para pesquisa e análise mas não tinham compromisso de constituir o texto etnográfico.

1.4. Imagens do teatro na Antropologia

Vale ainda esclarecer, já nesse momento, que esta dissertação vale-se de uma noção peculiar de *performance* para construir o modelo proposto da peculiaridade do festejar *rave* que, submetido a reavaliações práticas (Sahlins, 1999), delineou-se historicamente. Esta é uma perspectiva inspirada em discussões sobre o teatro, mas emprestar conceitos e imagens do drama estético para compreender a vida social é uma prática já antiga na antropologia. O teatro serviu a diversos autores da antropologia - como Durkheim ([1912] 2000), Mauss ([1935] 2003), Balandier (1982), Geertz (1991), entre outros - não apenas como instrumental para descrição de representações culturais, mas também, talvez principalmente, para expressar a idéia de que a representação cria a realidade social, a atuação constrói o real social.

No início do século passado Durkheim ([1912] 2000) notou que os ritos são dramas de um gênero muito particular pela natureza de sua eficácia⁹. Considerou as festas parentes próximos das representações dramáticas.

⁹ A propósito ver Cap. IV do livro III de *As formas elementares da vida religiosa*. Nesse texto Durkheim anota que os ritos “são dramas, mas de um gênero muito particular: eles agem ou, pelo menos, acredita-se que ajam sobre o curso da natureza” (2000: 407)

Contemporâneo de Durkheim, Mauss ([1935] 2003) assinalou que posições estruturais definem papéis sociais específicos, personagens culturais que enredam dramas.

“Vê-se muito nitidamente como, a partir das classes e dos clãs, ordenam-se as ‘pessoas humanas’, e como, a partir destas, ordenam-se os gestos dos atores num drama. Aqui *todos* os atores são teoricamente *todos* os homens livres. Mas, desta vez, o drama é mais do que estético. É religioso, e ao mesmo tempo cósmico, mitológico, social e pessoal.” (Mauss, 2003: 376)

Investigando a noção de pessoa, Mauss percebe que a categoria do “Eu”, entidade que se firmou na sociedade ocidental moderna, articulou-se a partir da figura do ator mascarado, do personagem teatral dos romanos – os latinos, melhor dizendo.

Tratando da representação do Eu na vida cotidiana¹⁰, já na década de 50, Goffman (1995) enfoca a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata, também através da dramaturgia. Esta influência se daria via encenação, consciente ou inconsciente, sincera ou dissimulada, de papéis culturalmente significativos em cenários específicos. O relacionamento social seria montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas.

Também reconhecendo valor no uso da estrutura dramática para análises de situações cotidianas (com sua divisão entre atores e audiência, palco e bastidores), Mary Douglas (1976) afirma:

“Não há itens do vestuário, alimentos ou de outros usos práticos dos quais nos apoderamos como adereços teatrais para dramatizar a maneira pela qual queremos apresentar nossos papéis e a cena que estamos apresentando. Tudo o que fazemos é significativo; nada existe que não possua seu peso simbólico consciente. Além do mais, nada é perdido na audiência.” (Douglas, 1976: 124)

Deixando o foco das interações interpessoais e observando sistemas políticos, Balandier (1982) define o poder como um jogo dramático que permanece ao longo dos tempos e ocorre em todas as sociedades. Tal como Goffman, Balandier, também preocupado com os efeitos de poder do jogo dramático, considera que o poder adquirido é sempre teatral, que todo poder político obtém a

¹⁰ GOFFMAN, Erving. 1995. *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.

subordinação por meio da teatralidade. O poder se realizaria por sua capacidade de definir (teorizar e teatralizar) o real através do imaginário. Balandier afirma que:

“A vida social, as transposições efetuadas pelos atores do drama e a teoria têm ligação; juntos compõem e expõem uma mesma ordem de realidade.” (Balandier, 1982: 5)

Nesta mesma direção - de que a apresentação espetacular da vida social não se separa de uma representação do mundo - Geertz (1991) observou Negara, o Estado teatro balinês no século XIX.

Não é meu objetivo, nesse momento, elaborar um inventário completo dos antropólogos que dispuseram de conceitos do teatro para refletir e escrever sobre a vida social, lembro apenas alguns trabalhos a fim de exemplificar como tais imagens aparecem em linhas de pensamento e tradições diversas. Importa-me ainda anotar que os autores citados, além de usar conceitos do teatro, percebem que a atuação cria a realidade daquilo que representa. A realidade, nessa perspectiva, é um fenômeno socialmente construído e representado, criado através de performances, um efeito da própria performance, como bem ressalta Goffman¹¹.

Nesse processo o objetivo do grupo social é manter a definição da situação que sua representação alimenta. Ainda assim, é preciso considerar a fragilidade e a necessária coerência expressiva da realidade que é dramatizada por uma representação.

“Nem todos têm a mesma idéia sobre qual nível particular da estrutura [social] é relevante num dado momento; sabem que há um problema de comunicação para ser superado para que a sociedade exista. Através de cerimônias, linguagem e gestos, fazem um constante esforço para se expressar e para concordar numa visão de como é a estrutura social relevante. E toda a atribuição de perigos e poderes faz parte desse esforço para comunicar e, conseqüentemente, para criar formas sociais.” (Douglas, 1976: 125)

Investindo nas reflexões sobre o ritual e o teatro, Victor Turner (1982, 1987 e 1996) e Richard Schechner (1985 e 1988) fundaram um campo específico, chamado de Antropologia da Performance. Das discussões que travaram aproveitaram o conceito de *performance* como instrumento para a análise da dinâmica social nas festas *raves*, principalmente porque me possibilitou uma visão processual da construção de “estados de sensações e emoções que só são possíveis coletivamente”

¹¹ Goffman (1995:18-19) define ainda a realidade como um acordo tácito - um "consenso operacional" -, entre os sujeitos envolvidos na interação, num dado cenário e tempo.

que observei nas *raves*. Também porque a noção de *performance* procura dar conta da unidade entre elementos de diversas naturezas que estão envolvidos nesse processo de construção social: cenários, danças, falas, indumentárias, símbolos, musicalidades, deslocamentos espaciais, olhares, silêncios, etc. e que a análise destrói ao recortá-los em universos separados.

O conceito de *performance* me possibilita observações processuais com diversos focos simultâneos: desde o olhar microscópico sobre unidades gestuais, até movimentações grupais de maior duração ou que envolvam multidões (como na noção de “drama social” proposta por Turner). Mas a noção de *performance* neste trabalho não se refere à linguagem ordinária de papéis atuados e a manutenção do status que constitui a comunicação no processo social cotidiano, alude à linguagem dramática que é expressa, especialmente, em momentos quando os sujeitos atuam conscientemente, quando tentam mostrar aos outros o que estão fazendo ou devem fazer, e assim exercitam a habilidade humana de comunicar sobre o próprio sistema de comunicação.

Para Goffman (1995) todo o mundo é um palco, o mundo da interação social estaria cheio de atos rituais; diferentemente Victor Turner (1987) e Richard Schechner (1985) localizam a realidade dramatizada pelo não-ordinário, pelos usos especiais. A fase dramática começaria quando se dá interrupções no fluxo diário da interação social.

“By using masks, costumes, and physical actions arranged in a set way or improved according to known rules; by performing following a script, scenario, or set of rules; by performing in special places made special by performing in them; by performing on holidays or at times set aside ‘after work’ or at crisis in the life cycle such initiations, weddings, and funerals: by all these means, and more, theatrical reality is marked ‘nonordinary - for special use only.’” (Schechner, 1985: 117)

Schechner (1985) define a *performance* ainda como um “comportamento restaurado”: a atuação, por indivíduos e grupos, de um certo roteiro significativo culturalmente. Nessa direção podemos assumir que a *performance* é a organização de uma situação presente em termos do passado, na definição própria que Sahlins trata a ação simbólica: “um composto duplo, constituído por um passado inescapável e por um presente irreduzível” (1999: 189). Um passado inescapável porque os conceitos através dos quais a experiência é organizada e comunicada procedem do esquema cultural preexistente; e um presente irreduzível por causa da singularidade do mundo em cada ação. Sobre o assunto vale ainda mais uma citação de Schechner:

“Restored behavior offers to both individuals and groups the change to rebecome what they once were - or even, and most often, to rebecome what they never but wish to have been or wish to become.” (Schechner, 1985: 38)

Como “comportamento restaurado”, a *performance* atende a um roteiro razoavelmente estruturado, uma seqüência de movimentações em cenários específicos que se utiliza de elementos altamente codificados, mas se projeta no futuro: em uma representação do que se quer ser.