

# A emergência do *Dj Superstar* e a reconfiguração dos discursos da música eletrônica<sup>1</sup>

Autor: Marcelo Garson Braule Pinto

Aluno de Graduação do Curso de Comunicação Social - Cinema da Universidade Federal Fluminense<sup>2</sup>

## Resumo:

O texto busca analisar as disputas simbólicas que são travadas no cenário da música eletrônica a partir dos anos 90, época de sua popularização, pela definição e legitimação de um figura de Dj específica.

**Palavras chave:** Música Eletrônica; Análise do Discurso; Indústria Cultural; Subculturas

## Introdução:

O ponto de partida para esse artigo surge da percepção de que o cenário da música eletrônica, que vem se configurando desde os anos 80 apoiado em certos paradigmas, que encontram sua gênese nos anos 70, sofreu na década passada uma reconfiguração. Isso se deu tanto em sua práticas como nos discursos que o norteiam e decorreu da sua popularização e super-exposição midiática. Essa mudança desencadeou disputas simbólicas pela eleição da figura de um verdadeiro Dj<sup>3</sup>, processo que se estende até hoje.

Porém, nosso objetivo não é buscar essa definição e sim estudar como os discursos e práticas simbólicas que norteiam a sua figura se mostram abalados por uma nova configuração da cena eletrônica que possibilitam evidenciar outros paradigmas que vão se chocar com os já solidificados. É a partir da entrada em peso da Indústria Cultural nesse jogo de forças, que toda uma cena<sup>4</sup> que se considerava *underground*, passa a responsabilizá-la pelo seu processo de massificação e perda de toda uma aludida essência, transformando-a em só um meio para se obter lucro econômico. Todo o discurso, então,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à Intercom Júnior - XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Aluno devidamente inscrito no projeto *O Local na Cibercultura: tecnologia, estética e identidades na música eletrônica do Brasil* através de Bolsa de Iniciação Científica PIBIC/CNPq orientado pela professora doutora Simone Pereira de Sá e desenvolvido no âmbito do CULT (Laboratório de Cultura Urbana, Lazer e Tecnologias) da UFF ( [marcelogarson@terra.com.br](mailto:marcelogarson@terra.com.br) ).

<sup>3</sup> Sigla para Disc-Jockey

<sup>4</sup> O espaço cultural no qual um gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de diferentes processos de diferenciação e de acordo com trajetórias a mpls e variáveis de mudança e intercâmbio ( STRAW, 1991 )

proveniente desse *underground* ganha força ao se afirmar como oposição e resistência a essa indústria que passa a demonizar.

Como já anunciamos que nossa pesquisa se dá no campo da música eletrônica, convém especificar que “entendemos música eletrônica como a música feita para dançar, tocada por Djs e produzida em estúdio, pensada como *track* (faixa) e não *song* (canção). Música explorada em termos de timbres, texturas, espacialidade, ritmo e repetição, como um componente de um sistema, que deve *funcionar* dentro do ambiente das festas, buscando levar as pessoas ao êxtase através da alteração e intensificação de sensações físico- corpóreas – a batida do coração, os reflexos musculares, o equilíbrio, a percepção do ambiente, dentre outras”(SÁ, 2003 p. 7-8). Nesse tipo de música a ausência de letras é comum e, quando presentes, tendem a ser transformadas através de filtros e efeitos sonoros.

Esse universo que escolhemos estudar, possui a gênese de seus valores na virada de década de 60 para a década de 70, quando o conceito de Dj de *underground* se constitui, Mas é durante os anos 90 que esse processo se torna mais evidente com a emergência da categoria de *Dj Superstar*. Esse conceito é usado em referência a uma nova safra de Djs que cobram um cachê tão alto e atraem um público tão grande para as suas apresentações, que não são mais comportados pela estrutura dos clubs, ou boites. A cobertura de sua figura na mídia é imensa: eles apareciam em talk-shows, dão entrevistas e participavam de anúncios publicitários. Ao contrário do Dj de *underground*, esse queria a sua imagem o mais visível possível (BREWSTER, 2000).

Assim, queremos estudar como o processo de emergência desse personagem alterou profundamente a configuração do cenário de música eletrônica e pôs em cheque determinados paradigmas que o *underground* costuma sustentar como sólidos.

Para estudar esse processo devemos nos remeter aos conceitos de subcultura e Indústria Cultural. O primeiro que está intimamente ligado à definição de *underground*, noção que marcará todo o nosso estudo, e o segundo se traduz no agente que está atravessado, em diferentes graus, em todo o discurso da música eletrônica, e não só na década de 90, como veremos.

## **Desenvolvimento:**

Para compreender como o Dj sai do total anonimato do rádio amador e chega ao estrelato nos veículos midiáticos, é preciso analisar sua história em relação à Indústria Cultural, ou seja, reconhecer que o estágio de visibilidade em que o Dj se encontra hoje decorre dos embates e acordos que essa figura foi estabelecendo ao longo do século XX com essa indústria<sup>5</sup>.

Sabemos que o Dj não foi um produto surgido na década de 70, mas que sua história remonta ao início do século quando Reginald A. Fessender faz a primeira transmissão de rádio que continha um disco sendo tocado, além de alguns solos de violino e um pequeno discurso explicando o que ele estava acontecendo.

Entretanto, só foi depois de alguns anos que a Indústria Cultural reconhece o rádio como um veículo midiático com grande potencial comercial e de entretenimento. Mas, não será antes dos anos 40 que todos os obstáculos legais para o desenvolvimento da atividade do Dj haviam sido resolvidos: acordos para o pagamento de royalties são fixados fazendo com que músicos, compositores e selos de discos, antes considerados prejudicados pelo Dj, o reconhecessem como alguém que promovia a venda dos discos.

No pós-guerra assistimos ao barateamento dos receptores de rádio, possibilitando a esse meio atingir contornos massivos. Desenvolve-se, então, um veículo sustentado pelo anúncio de produtos de pequena circulação: as rádios vão se tornando cada vez mais locais e dada a concorrência entre elas, o Dj passa a buscar um estilo único em suas transmissões através de um modo diferenciado de se dirigir ao público e de uma programação alternativa às grandes rádios. Isso deu bastante visibilidade à música negra, que iria germinar o rock and roll durante os anos 50, que a partir daí veria no Dj um dos seus principais agentes de promoção e difusão.

Já reconhecido na rádio, o Dj então passa a se apresentar nos clubs (boites) onde um estilo totalmente diferente de apresentação irá se desenvolver. Agora temos o público como termômetro para a sua apresentação. a resposta é vista instantaneamente pelo sucesso ou fracasso da pista de dança. O Dj começa a mixar, ou seja, munido de dois toca discos ele

---

<sup>5</sup> As fontes de referência à essa história partem de BREWSTER,2000 e POSCHARDT,2002. Fazemos essa observação aqui para não ficarmos citando essas obras ao longo de grande parte do texto

mistura elementos de músicas diferentes criando assim uma apresentação ininterrupta onde o valor de cada disco não pode ser mensurado individualmente, mas somente avaliado quando visto em relação ao todo. Esse personagem, então, passa a ser tomado como pivô de toda uma cena club que vai se proliferar mais fortemente na Inglaterra. Começam também a se desenvolver as subculturas juvenis, como os mods por exemplo, que viam na cena<sup>6</sup> clubber um de seus principais espaços de convivência, e no Dj uma figura de grande prestígio.

É durante a década de 70 que o desenvolvimento da noção de subcultura em relação à música eletrônica irá se desenvolver, se mostrando essencial para o entendimento de nossa questão principal.

Ao tratarmos de *underground*, estamos falando de um rótulo amplamente empregado por Djs e frequentadores da cena de música eletrônica que se consideram fora do circuito musical *mainstream*, ou pop, como notado em diversas mídias especializadas nesse tipo de música (listas de discussão, sites e publicações impressas), além de trabalhos acadêmicos (BACAL, FERREIRA) . Esse rótulo nos remete diretamente a uma de nossas grandes questões: o estudo das subculturas, um objeto que, mesmo tendo emergido na década de 40 e sofrido várias mutações, ainda se relaciona ao estudo de minorias que se intitulam como desviantes do *status quo*, que buscam, ao assumir essa diferença, se distinguir de um contexto social e cultural mais amplo ao qual eles julgam não pertencer (THORTON, 1997). Vale lembrar que esse conceito ganha força a partir da década de 70 popularizado através do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (CCCS) que sobre o título de *Resistance through rituals* lança uma coletânea de “monografias sobre teds, rockers, mods, rastafaris e skinheads que almejava reformular de maneira radical, o debate a propósito da chamada cultura juvenil – epíteto rotineiramente acionado, àquela época, por profissionais da imprensa e do marketing, com o intuito de qualificar uma massa indiferenciada de idade similar e de gostos e experiências afins(...)”. (FREIRE FILHO, 2005 ).

---

<sup>6</sup> O espaço cultural no qual um gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de diferentes processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplas e variáveis de mudança e intercâmbio ( STRAW )

O CCCS defendia que as subculturas eram fontes de resistência à mídia, se localizando fora de sua esfera de influência e se utilizando de códigos (formas de se vestir, músicas e rituais) como símbolos de contestação ao poder hegemônico. Dessa forma acabavam simplesmente por legitimar, através dos meios acadêmicos, a própria forma como as subculturas se enxergavam, produzindo assim uma análise muito pouco crítica da formação identitária subcultural (THORTON, 96) e que seria posteriormente atacada por diversos autores (THORTON, MUGLETON, FREIRE FILHO, GILBERT).

As conclusões de Thorton, especialmente, nos parecem muito interessantes para o nosso trabalho. Através de seu estudo sobre a cena de música eletrônica inglesa, a autora percebe que os freqüentadores de uma cena denominada de *underground* a definiam em oposição ao *mainstream*, lugar do pop e do consumo massivo, sendo assim, era exatamente para esta esfera que deveríamos voltar nossa atenção a fim de entendermos a construção identitária e discursiva das subculturas. Assim, devemos enxergar o pop como um espaço em que claramente o esquema de produção da Indústria Cultural se mostra presente. Como define Jeder Janotti Junior o pop diz respeito à “parte da cadeia musical midiática em que os aspectos comerciais são melhor evidenciados, cujo ponto de partida é o esforço para atingir o maior número possível de ouvintes. Nessa direção, pode-se perceber como é possível falar de música pop tanto para se referir ao consumo indiscriminado de qualquer música, quanto para aludir aos gêneros musicais que colocam em relevo os aspectos homogeneizantes da cadeia midiática. (...) Vale lembrar que um outro aspecto que permeia a idéia de música pop é a tensão entre o sistema de produção/distribuição das grandes companhias musicais e sua contrapartida, o consumo segmentado”. É justamente a segmentação, a exclusividade e a diferenciação, os signos firmadores da identidade das subculturas. Dessa forma, ao se definir através de uma oposição, o estudo das subculturas também é um estudo sobre o que é reivindicado como o seu oposto, ou seja, o universo pop que, como vimos na definição de Jeder, é o local da Indústria Cultural. Sendo o popstar um dos representantes desse universo, é em oposição a esse que o Dj de *underground* se define. É assim que entendemos como o discurso subcultural tende a delimitar um espaço onde a presença do lucro e da rentabilidade não é buscada e é por isso que a industrialização e formatação de seus procedimentos costumam ser vista como uma estratégia de cooptação e destruição de uma certa gama de valores “originais” que deveriam ser cultivados.

Em uma de suas entrevistas Malcolm McLaren, o empresário de uma das bandas punk de maior visibilidade, os Sex Pistols, declarou que “comprar os discos do ‘Pistols nunca foi a meta do punk (..) [essa] era a única forma que uma criança de 16 anos sem nenhum lugar poderia se sentir envolvida.”(REYNOLDS,1997)<sup>7</sup>. Isso exemplifica como as subculturas enxergam seus estilos de vida como algo “mais real – vivido ao invés de retirado de uma prateleira e comprado.” Assim, seus integrantes desvalorizam aqueles que só tomaram conhecimento da existência das subculturas “através de sua representação na mídia massiva, particularmente nos relatos chocantes e horrorizados dos tabloids, e não através de boca-a-boca.”(GILBERT,1999)<sup>8</sup>.

A grande batalha que as subculturas travam com a grande mídia se explica pelo fato de que, segundo sua interpretação, estar na mídia significa pertencer ao *status quo*, fazendo com que seus códigos, “rituais e forma de se vestir (..) se tornassem moeda comum, perdendo assim seu brilho e sua unicidade”<sup>9</sup>(REYNOLDS, 1999, p. 69). Isso mostra que o que está em jogo nas subculturas é um processo constante de busca por diferenciação e discriminação. Isso se dá tanto internamente, pela autoridade conferida a cada membro devido ao capital subcultural (os domínios de códigos internos) acumulados, quanto em relação ao afastamento pretendido externamente, ou seja, em relação ao *status quo*. Fica latente, através da citação sobre o punk, que é dado aos membros mais antigos das subculturas - logo detentores de maior capital subcultural, o que se traduz em mais autoridade - o papel de legislar sobre o que é ou não legítimo e que essa legitimidade só se conserva enquanto é uma *exclusividade* daquela minoria, pois quando publicizada perderia todo o seu encanto.

Quando falamos da popularização, não podemos deixar de citar as mídias nesse processo, que tende a ser posta pelas subculturas como uma inimiga: algo ao qual se opõem e que em nada participa na formação de suas identidades. Entretanto, Thorton desconstrói esse discurso de simples oposição, que considerava as subculturas como frentes de resistência à mídia, mostrando que não existe “a mídia”, mas diversas mídias que

---

<sup>7</sup> A partir dessa página começam as citações de publicações internacionais. A tradução do trecho é minha e o fragmento original se encontrará sempre como uma nota de pé de página. “(...) buying the ‘Pistols records was never the point of punk. (...) playing the records was the only way that a sixteen-year-old kid in his room with nowhere to go could feel involved.”

<sup>8</sup> “(...) more real – lived, rather than bought off the shelf. (...) through its representation in the mainstream media, particularly by means of tabloid shock horror stories, rather than by word of mouth”

<sup>9</sup> (...) “had suddenly gone public, the ritual and apparel (..) were common currency, tarnished and tawdry.”

participam da construção identitária subcultural, com graus de participação diferenciados. Entretanto, somente alguns são legitimados nesse processo, como as micro-mídias (flyers e listas de discussão) e as mídias de nicho (publicações musicais especializadas ) (THORNTON, 1996) . A grande mídia, apesar de ser considerada como falseadora e divulgadora dessa capital cultural de forma estereotipada, ganhando assim um papel de não pertencimento na formação das identidades subculturais, é tida por Thorton como um componente importantíssimo nesse processo, pois é através de um processo de negociação, choques e alianças entre essas mídias e o público a qual retrata, que se constituirá o seu capital subcultural. Sendo assim, ser detratado pela mídia muitas vezes fortalecia o capital subcultural modelando as identidades desses grupos, pois dava-lhes a crença de uma diferenciação em relação ao *status quo*. Sendo a diferenciação e a distinção o signo principal das subculturas, um olhar para a mídia era fundamental na formação de suas identidades, pois para se legitimarem enquanto subculturas, elas sempre buscavam fugir da esfera mídiática, mudando seus procedimentos cada vez que os consideravam incorporados pelo *mainstream*.

Aqui, novamente é solapada a visão adorniana que considera a Indústria Cultural como usurpadora de toda a unicidade dos elementos por ela tomados de assalto, enquadrando-os em simples regras de mercado que somente obedecem a um mecanismo de reprodução de fórmulas economicamente rentáveis (ADORNO,2002). Achamos por bem optar outro caminho, considerando essa indústria como atravessada em todos os processos de produção da cultura, como uma espécie de força que é regida por determinadas regras que tendem a ser negociadas individualmente em cada processo de produção cultural de que ela venha a participar. Assim, não acreditamos que há uma simples adesão ou rejeição total aos seus mecanismos, mas sim sempre um diálogo e disputa com esses princípios: é através dessa negociação que efeitos múltiplos são produzidos não podendo ser enquadrados em julgamentos como bom ou ruim, que é como o discurso subcultural, contra da Indústria Cultural, tendem a se colocar.

Vemos, então, o período de popularização da música eletrônica como um processo em que as regras da indústria tiveram que ser negociadas e disputadas com o *underground* e não simplesmente impostas e que, durante esse processo o próprio *underground* teve de se reconfigurar.

Voltando a nosso histórico, chegamos ao final dos anos 60m quando a cena disco começa a se delinear em Nova York, tornando o valor do Dj definitivamente reconhecido, tanto dentro dos pequenos círculos que o adoram, quanto na Indústria Cultural que passa a ver nele tanto um produtor, como remixer e promotor de grandes sucessos.

A cena disco, apesar de ser lembrada hoje por nomes como Donna Summer e ABBA, se definiu inicialmente como uma cultura centrada na figura do Dj e na pista de dança. O rótulo disco era empregado para diferenciar o som eclético das pistas de dança do *underground* de Nova York, do resto da música que tocava em boates e nas rádios.

É na disco que a iniciativa de tornar a música funcional e dirigida totalmente para a pista toma forma. Inicialmente, não havia nenhum produto no mercado que caracterizasse o som da disco, mas era na pista de dança que esse som acontecia: vinys dos Rollings Stones, Tina Turner, James Brown e Led Zeppelin poderiam encontrar lugar nas apresentações de Djs como Francis Grasso, cuja o objetivo era misturar qualquer tipo de sonoridade que pudesse manter sua audiência dançando.

Era essa audiência, em sua maioria negra e homossexual, que compunha os adoradores do gênero muito antes de sua super exposição midiática no final do anos 70. Pela sua atmosfera de grande aceitação aos comportamentos e códigos dessa minoria que todo um discurso a favor do *underground* se funda.

Toda a mitologia sobre o Loft, a boate de David Mancuso, exemplifica bem como valores de inclusão, comunidade e liberdade, emergem dentro dessa cena. Como o próprio nome diz, o Loft era o próprio apartamento de Mancuso, lugar onde ele organiza festas somente para seus convidados, que, segundo a mitologia, eram somente “iniciados”, pessoas que realmente conheciam música boa e “entendiam” a proposta de Mancuso. O equipamento de som era impecável e a busca de Mancuso por criar o conforto e intimidade entre seus membros, faz com que todo um discurso que prega certos valores ainda remanescentes de um ideário hippie, e que seriam mais tarde resgatados no 2º Summer of love, em 88, tome corpo e posteriormente se espalhe para além de Nova York.

Ao se propagarem, os princípios do Loft passam a encontrar lugar no *underground* clubber novaiorquino e os clubs definitivamente se tornam espaço de sociabilidade, redenção e encontro de estratos da comunidade homossexual e negra americana.

Entretanto, a cultura disco antes considerada um segredo para poucos, passa a ser o novo alvo de investimento maciço da Indústria Cultural na segunda metade dos anos 70, iniciativa que buscava compensar as baixas nas vendas de discos de rock.

Então, todos os ideais que as subculturas ligavam à disco passam a ser esquecidos e o que será realmente explorado é o poder da música de mover as pessoas para a pista de dança. Grupos como os Beeges, por exemplo, promovem uma cultura antes ligada aos homossexuais e às minorias negras, para um público majoritariamente branco e de classe média.

Assistimos, então a um período de super-investimento que vai durar até o final dos anos 70 e que vai esgotar a disco como gênero. Apesar disso, a entrada com peso da Indústria Cultural nesse contexto acabou por enxergar o Dj, que nesse época era a figura mais celebrada da cena clubber, como seu aliado. Reconheceu-se sua capacidade de promover a venda de discos, tarefa antes só creditada às rádios e também lhe foi delegada a tarefa de produtor. Agora ele também tinha o poder de retrabalhar faixas musicais, criando os remixes, e lança-las na pista de dança conquistando um novo público diferente daquele para qual a música original se destinava.

Isso nos mostra como o embate entre as subculturas e a Indústria Cultural não somente produziu efeitos “ruins” para a disco, mas reconfigurou o gênero e deu ao Dj, um de seus pivôs, um novo papel dentro dos mecanismos de produção musical. É durante a década de 80 que a disco provará que não foi enterrada mas tomou novas feições em gêneros como o garage e o house, por exemplo

São esses estilos que vão incorporar o mesmo discurso de celebração do Dj como um figura central nos clubs, comandando esses espaços de redenção e liberdade das minorias, que encontram nessas subculturas uma forma de aceitação. Além disso, a rádio começa a ser usada como um dos grandes veículos de divulgação dessa nova música para além do espaço dos clubs, algo que não acontecera com a disco e pode ser creditado ao respeito que a Indústria Cultural passou a ter com os gêneros “dançantes”. Vale lembrar também que, com o barateamento de sintetizados e samplers, aparelhos utilizados na produção de música eletrônica, uma nova geração de jovens que produziam músicas sem a ajuda de estúdios, passa a ser o motor do que vai se consolidar como aquilo que

entendemos como música eletrônica até hoje. É através de uma estrutura de pequenos selos, um legado deixado pela disco, que suas produções serão jogadas no mercado.

O principal mercado para essa música foi com certeza o europeu e mais fortemente o inglês. Junto com a música, também migra todo um discurso que será reconfigurado em um novo solo. É em Londres que a música eletrônica encontrará uma grande aceitação e onde o seu público se multiplicará dando força ao discurso do *underground*..

Devido às proibições na Inglaterra que obrigavam os pubs e clubs a fecharem cedo, são organizados os after-hours, pequenas festas que funcionavam após as 2 da manhã, onde a trilha sonora era a música eletrônica. Esses eventos costumavam ser um segredo de pequenos grupos, antes de tudo porque não tinham licença para funcionar, mas mais do que isso, pela busca de preservação de seu capital subcultural.

Desses pequenos eventos é que surgem as raves: festas grandes e ilegais em armazéns ou locais abandonados e que retomavam um ideário já presente no discurso clubber. Seus mecanismos de divulgação principais eram o boca-a-boca, o anúncio em rádios piratas e a utilização de secretárias eletrônicas que divulgava m o local das festas minutos antes de seu início, o que confirma a relação desse evento com as micro-mídias.

É no terreno das raves que surge a sigla PLUR ( Peace, Love, Union and Respect )<sup>10</sup> que tende a catalisar o ideário clubber elevando-o a um movimento que foi de grande importância no final da década de 80 e início dos 90. Essa sigla buscava sintetizar um espírito de congregação entre seus membros em torno de uma discurso que pregava como causa comum a celebração, a união, a tolerância, o respeito e a amizade. Fala-se também em dissolução de preconceitos, a ajuda ao próximo e a busca pela “vibe”: uma atmosfera perfeita onde todos esses elementos estariam presentes num ritual celebratório e de redenção. Não é por acaso que a época que costuma ser tida como a sua origem se chama de Summer of Love e se traduziu na explosão do ecstasy e do movimento rave na Inglaterra, em 88. Essas palavras ganharam força dentro dessa subcultura principalmente por se oporem a todo um discurso tatcherista que pregava que “não há isso que chamam de sociedade, mas sim uma reunião de indivíduos”<sup>11</sup>, isso sem contar que uma nova droga

---

<sup>10</sup> Paz, Amor, Unidade e Respeito

<sup>11</sup> “There is no such thing as society! There is individual men and individual women”

havia embarcado com força na Inglaterra, condicionando assim toda uma experiência sensorial específica em seus participantes que não pode ser desprezada de forma alguma.

Entretanto, o segredo bem guardado das raves não permaneceu por muito tempo e no final da década de 90 ela foi alvo de muitos tabloids sensacionalistas que denunciavam como a juventude britânica estaria se afundando em “orgias regadas a drogas”(MCCALL, 2001). Com toda essa publicidade um público mais novo começa a frequentar os eventos, fazendo com que os pioneiros da cena rave se retirassem do circuito de festas por considerarem que certos valores originais haviam sido deturpados: “nossos clubs eram sobre indivíduos, personagens. Mas se tornaram drogas horríveis, pessoas horríveis”<sup>12</sup>, afirmava Paul Oakenfold, um dos pioneiros da cena clubber e raver inglesa. Dessa publicidade vai derivar uma ação repressiva policial, que inviabilizará as raves ilegais (REYNOLDS, 1999).

A música eletrônica agora se move majoritariamente para o espaço dos clubs, legalizados. Aí, novamente os mecanismos de distinção cultural vão aparecer, mas agora, com outras feições. Todo um código de conduta, então passa a ser observado pelos clubbers em relação aos presentes na cena, que incluem: preferência sexual, o uso de certas marcas de roupa, a exibição de conhecimento sobre a música e o amizade com membros-chaves do movimento, tudo isso regulado por uma hostess na porta dos clubs, dizendo quem podia ou não entrar (THORTON, 1996). Se essas regras valiam para seus frequentadores, valiam também para o Dj, a figura mais importante dentro da cena clubber, e era a ele dada a tarefa de também diferenciar o seu som daquele tocado no *mainstream*. É assim que essa figura emerge como uma autoridade cultural, uma peça-chave dentro do movimento, o responsável por manter a “vibe” e o conforto do seu público, salvando-os do grande número de novos clubs em que uma música eletrônica com contornos comerciais florescia: é dado ao Dj a tarefa de manter vivo “o espírito do *underground*”.

É durante toda a década passada que essa figura vai sair cada vez mais fortalecida, pois seu discurso e autoridade vão derivar do ataque ao *Dj Superstar*, que definitivamente se consolida no mesmo período. Assim, os difusores desse discurso do *underground*, “aqueles que inicialmente “fizeram por si mesmos”, mesmo representando uma bem pequena minoria do contingente que frequenta os clubs, alavancaram um desenvolvimento

---

<sup>12</sup> “Our club was about individuals, characters. But it became horrible drugs, horrible people.”

cultural e discursivo que são muito bem conhecidos, além de qualquer esfera de influência localizada. (GILBERT, 1999)

A música eletrônica agora se move majoritariamente para o espaço dos clubs legalizados que se multiplicam na Europa e dos Estados Unidos. Então, grandes figuras da cena eletrônica começam a ser convidados para tocarem fora de seus países de origem. Logo é criada toda uma estrutura ao redor deles, como agências dispostas a gerenciar a contratação de Djs, grandes revistas oferecendo a programação dos clubs em território nacional e clubbers viajando pra outras cidades só pra verem os seus ídolos. Assim, os cachês dos Djs começam a crescer vertiginosamente.

A partir de então, a grande indústria começa a usar o nome dos Djs como selos de qualidade para a venda de compilações mixadas. Já que o produto principal que o Dj oferecia ao seu público era a sua apresentação, no qual mixava discos de diferentes produtores, é isso que se começou a vender. Quando alguém comprava uma coletânea dessas, estava na verdade acreditando no Dj e na sua capacidade de escolher discos e mixá-los e não na qualidade individual de cada faixa, que é o que se tem em vista quando normalmente compramos uma coletânea.

Em pouco tempo, grandes empresas passaram a ver o potencial de compra que esse público trazia, e trataram de organizar raves enormes onde grandes Djs são contratados para tocar a preço de ouro. Logo se desenvolve uma nova safra de Djs, os *Djs Superstars* que cobravam um cachê tão alto e atraíam um público tão grande, que não mais eram comportados pela estrutura dos clubs. A cobertura de sua figura na mídia era imensa: eles apareciam em talk-shows, davam entrevistas e participavam de anúncios publicitários. Ao contrário do Dj de *underground*, esse queria a sua imagem o mais visível possível.

Nos impressiona como essas figuras mistura características, tanto estéticas quanto comerciais, que pertenciam a dois universos que se acreditam incompatíveis: o do popstar e a do Dj do *underground* e como ela consegue negociar a sua legitimidade e reconhecimento a partir daí.

Um grande exemplo desse processo está encarnado na figura do Dj Tiesto, que escolhemos utilizar como estudo de caso. Após se apresentar para milhões de expectadores ao redor do mundo na abertura dos jogos olímpicos de Atenas em 2004, sua fama, que já extrapolara, em muito, os círculos restritos das cenas eletrônicas, agora se solidificava junto

à grande mídia. Porém, mais importante talvez, foi a eleição de melhor Dj do ano de 2002, organizada pela revista Dj que lhe garantiu o posto de número um. A importância desse acontecimento reside no fato de que a cobertura que se fez desse ocorrido dera uma autoridade tal para essa revista, que ser o primeiro lugar no ranking da eleição por ela organizada, foi divulgado como um sinônimo de ser o melhor Dj do mundo, fato que foi alvo de diversas críticas na mídia especializada (ROCHA, 2005) . Ao manter a sua posição de primeiro lugar nos dois anos seguintes sua fama se consolidou.

Sendo assim o rótulo de *Superstar* cai em Tiesto como uma luva. Não estamos falando somente de sua super exposição na mídia, mas também do próprio formato de suas apresentações que faz menção clara aos mecanismos de performance dos popstars. No Daily Star de Beirute (12/10/05), nos é contado que ao fim de uma de suas apresentações, como sempre faz, ele subiu em um pódio, onde seu nome estava estampado, segurando a bandeira do Líbano, onde seu nome *também* estava estampado, enquanto a multidão ia ao delírio.

A própria organização do show o aproxima bastante de um concerto de música pop (CRUCES, 1995) principalmente pela presença massiva de público e por um destaque excessivo do Dj, posicionado sempre em um palco acima da audiência. A performance, tanto do artista, como no exemplo já citado, quanto do público com seus braços levantados e gritando o nome de Tiesto em coro, como também reportado na matéria , tende a se afastar da performance mais discreta dos clubs e raves considerados de *underground* (BACAL, 2003).

Entretanto, sabemos que ainda existem características que não podem negar sua condição de Dj, como a apresentação solo, e não com uma banda, e a utilização de um par de toca-discos com os quais executa mixagens.

### **Conclusão:**

Dessa forma, reafirmamos que tanto os espaços do *mainstream* como do *underground*, não são mundos isolados, autônomos e auto-regulados por seus agentes internos, pois a própria emergência e aceitação de sua existência como categorias

discursivas só pode se dar pelo reconhecimento externo de sua legitimidade como esferas simbólicas.

Assim, os estudos de Thorton servem para mostrar que o *underground* nunca foi uma esfera isolada e oposta à Indústria Cultural, mas sempre se manteve em contato com essa, e foi desse contato que sua identidade e autoridade cultural derivam.

Apesar de termos mostrado que a figura do Dj se funda dentro da Indústria Cultural e depois migra pro cenário da música eletrônica com força, ainda poderíamos entender um certo enfoque que defendia o poder das subculturas como esferas de resistência e pureza se tratarmos do início dos anos 90. Nessa época a popularização da música eletrônica estava somente começando e a tradição da CCCS ainda era muito forte nos meio acadêmicos.

Entretanto, 16 anos após, temos vários pesquisadores contestando esse modelo (THORTON, MUGLETON, FREIRE FILHO, GILBERT ) e somos defrontados com uma realidade que expõe claramente a falência desse discurso de pureza apresentando um cenário incrivelmente heterôgeneo e hibridizado, que foi exatamente o que permitiu a ascensão do *Dj Superstar*.

### **Referências bibliográficas:**

ADORNO, Theodor – O Iluminismo como mistificação das massas. In: Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo, Paz e Terra, 2002. p.7-74

BREWSTER, Bill and BROUGHTON, Frank – *Last night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*. Grove Press, Nova York, E.U.A 2000.

BACAL, Tatiana. (2003) *Músicas, máquinas e humanos: os Djs no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: PPGAS/UFRJ.

CRUCES, Francisco. *Com mucha marcha”: el concierto de pop-rock como contexto de participación*, Revista Transcultural de Música,. 1995.

FERREIRA, Pedro Peixo. “O Analógico e o Digital: a politização tecnoestética do discurso dos Djs.” Trabalho apresentado à 24ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Olinda, junho de 2004.

FREIRE FILHO, Joao – *Das Subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político*. Revista Contemporanea. Ano 5, vol.1, n.6 mai 2005 .pp.138-166. Recife, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

- GARSON, Marcelo – *Por uma Estética da Música Eletrônica*. Trabalho apresentado à Intercom Junior - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, setembro de 2005.
- GILBERT, Jeremy e PEARSON, Ewan - *Discographies*. Londres, Routledge, 1999.
- JANOTTI Jr., Jeder . – “*Música Popular ou Música Pop: Trajetórias e Caminhos da Música na Cadeia Mediática*”. Trabalho apresentado ao V ENLEPICC, Bahia, Novembro de 2005.
- McCAL, Tara – *This is not a Rave: In the shadow of a Subculture*. Thunder’s Mouth Press, Nova York, 2001.
- MUGLETON, David e WEINZIERL, Rupert (eds.) – *The Post-Subcultures Reader*, Oxford: Berg, 2003.
- POSCHARDT, Ulf. *DJ Culture*. Éditions Kargo, França, 2002.
- REYNOLDS, Simon - *Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture* Routledge, EUA.1999
- \_\_\_\_\_ - *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock’N’Roll*, Harvard University Press, EUA. 1996
- ROCHA, Camilo – O melhor Dj de toda história da civilização ocidental. In Beatz nº 15, DS2, Abril/Maio 2005.
- SÁ, Simone Pereira de – *Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. Trabalho apresentado no GT de Tecnologias da Informação e Comunicação da COMPÓS. UFPe, junho de 2003. (No prelo como publicação)
- SHUSTERMAN, Richard – *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Ed. 34. 1998
- STRAW, Will – *Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music*. Cultural Studies. Vol 5, n. 3(Oct. 1991) 361-375
- TATCHER, Margaret. *Interview for Woman Own*. Disponível em <<http://www.margarethatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106689>>
- THORNTON, Sarah e GELDER, Ken (eds) – *The Subcultures Reader*. London: Routledge, 1997
- \_\_\_\_\_ - *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan Univ. Press. Published by University Press of New England, Hanover/ Londres. 1996