



Música Eletrônica como expressão musical: entre a inclusão e a exclusão¹

Marcelo Garson²

Resumo

Apostando que uma expressão musical é muito mais que um aglomerado de sonoridades, pretendemos ver a música eletrônica como um espaço em que ao redor do consumo de música, diversas práticas, valores e comportamentos se articulam. Nesse sentido analisaremos como esse tipo de música afirma um discurso de liberdade e comunhão, ao mesmo tempo em que se utiliza de práticas de exclusão e preservação de seus códigos. Mesmo aparentemente contraditórios esses dois impulsos agem no sentido de afirmar a autonomia dessa expressão musical.

Palavras-chave: música eletrônica, distinção, autonomia

Corpo do trabalho

A propósito da montagem de um espetáculo de Pierre Henry, um dos símbolos da música concreta, no ano passado, em São Paulo, mencionou-se³ a denominação comum que o músico recebia de “pai da música eletrônica”. Como a única semelhança que liga Henry à música eletrônica contemporânea é a forma de produção e aparelhagem utilizada em suas composições, isso nos mostra como as expressões musicais tendem a ser pensadas, majoritariamente, como um aglomerado de sonoridades, fruto de aparatos técnicos. Nesse sentido a tradição derivada da musicologia que busca tomar a música principalmente a partir de seus aspectos formais (timbre, melodia, notação) ainda demonstra ser muito forte.

O que buscaremos mostrar ao longo deste artigo, é que, dessa forma, ignora-se que uma expressão musical, só se afirma como tal, quando enxergada como um espaço em que ao redor do consumo de música, diversas práticas, personagens, valores e comportamentos se articulam. Nesse sentido a sonoridade produzida só possui um sentido social quando revestida de valores que orientam a forma como é recebida ao longo de seu circuito de produção, circulação e consumo.

No caso da música eletrônica, ela vai aos poucos reivindicando sua autonomia quando tomada por parte da cultura juvenil como um de seus signos identitários. Esse

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense

³ http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20070814/not_imp34162,0.php



processo implica em aproximações e afastamentos com outra matriz identificada como própria da juventude desde a década de 50, o rock and roll.

A questão específica que atravessa o nosso trabalho é entender como uma expressão que se forjou a partir da noção de *underground* – reivindicando um certo anticomercialismo, liberdade criativa e espírito de cooperação – tem que lidar com valores de uma cultura corporativa como consequência de seu crescimento, comercialização e visibilidade. É nesse momento, que constataremos que uma ideologia de igualitarismo que vai se construindo ao longo da história da música eletrônica, sempre esteve permeado por contradições e mecanismos de distinção. Como Bourdieu (1989,2007) nos mostrou, a autonomia dos campos de saber caminhou em paralelo à afirmação de sua distinção em relação a outras formas de conhecimento. Sendo assim, essa aparente contradição age no sentido de dotar a música eletrônica de uma certa autonomia reivindicando para ela um conjunto de características que visam a distingui-la de outras expressões musicais.

Muito forte em seu discurso é a simbologia do *underground*, que busca se opor ao que se nomeia por *mainstream*. Ambos os termos se traduzem em categorias nativas. O primeiro costuma indicar a defesa de uma música livre das restrições impostas pela grande indústria, pautada nas ideias de cooperação e busca de intimidade e aceitação junto ao público. Já o segundo faz referência a um mecanismo de produção pautado em fórmulas e que almeja somente a multiplicação de lucros, simbolizado principalmente pelo *star system* característico do rock, e pelo distanciamento entre audiência e intérprete. Ao longo da constituição da música eletrônica veremos como se monta um discurso que busca opor esses termos de forma cada vez mais marcada.

Tomamos por música eletrônica um tipo de 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). Essa expressão estrutura-se, inicialmente, ao redor de Djs, discos de vinil, pequenas gravadoras, e pistas de dança restritas e não mais de popstars, intérpretes e fãs apaixonados. Entretanto, a partir do final da década de 90, a emergência dos Djs *Superstars* – figuras de grande popularidade e apelo midiáticos – torna os limites entre esses universos cada vez menores, colocando a própria autonomia da música eletrônica em um aparente perigo.



Para entendermos como esse processo se desenrola, devemos investigar através de que valores e práticas essa autonomia vai sendo aos poucos reivindicada. Nesse sentido, vale entender como o próprio Dj se torna uma das figuras principais dentro do universo da música eletrônica. Mesmo tendo sua gênese ao longo do século XX, ele é tomado com um dos seus grandes símbolos, devido à forma particular que ele toma quando apropriado por essa expressão musical.

Apesar desse personagem já atuar nas rádios desde o início do século, é no pós-guerra, quando a recepção do veículo se torna massiva, que o Dj vai ocupar um local de destaque. As estações vão se tornando cada vez mais locais e, dada a concorrência entre elas, o Dj desenvolve um estilo único em suas transmissões através de um modo singular de se dirigir ao público e de uma programação alternativa às grandes rádios. Nesse processo a música negra ganha um grande impulso, influenciando fortemente uma parcela da juventude branca, como Elvis Presley, que será responsável pela explosão do rock and roll em território americano.

Vemos assim, que se esse tipo de expressão é hoje majoritariamente calcado na figura dos rockstars, foi o Dj um dos agentes fundamentais para a sua difusão inicial, quebrando barreiras entre um público fortemente segmentado pelo fator racial.

Se nos anos 40 a idéia de ir a um evento para dançar ao som de música gravada soava estranhamente, este já não era o caso da década seguinte. Tendo angariado prestígio em suas apresentações no rádio, os Djs agora organizavam eventos em que a música não mais vinha da performance de bandas, mas sim sua seleção especial de discos. Ouvir essa seqüência em um rádio diferia radicalmente da experiência de uma pista de dança, agora “encorajava-se os jovens fãs a se congregarem, a sentir um senso de comunidade, a interagirem e a desafiar convenções.” (HASLAM, 2001, p.33). Entretanto, somente vinte anos mais tarde que esses ingredientes contribuirão para a consolidação de uma música eletrônica dotada de um certo grau de autonomia quando os velhos salões de baile e sua música ao vivo se transformarão em discotecas onde os Djs comandarão o som.

Nos anos 70 consolida-se um estilo bastante diferente de apresentação. Até então, a performance dos Djs ao vivo era calcado em uma transposição de suas técnicas desenvolvidas no rádio, sendo assim, eles funcionavam como mestres de cerimônias, introduzindo as músicas e falando com a platéia. A partir da emergência da cultura *disco*, essas atividades vão sendo progressivamente abandonadas dando lugar à mixagem, a mistura de elementos de dois discos rodando ao mesmo tempo, 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, assume o lugar de destaque da cena dos *clubs*, que vão se proliferar mais fortemente na Inglaterra, preparando terreno para constituir-se uma cultura da música eletrônica. Além disso, uma significativa parcela da juventude passa a ver na cena *clubber* um de seus principais espaços de convivência e no Dj uma figura de grande prestígio.

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 iniciativa de tornar a música dirigida totalmente para a pista de dança. Dessa forma: LPs dos Rollings Stones, Tina Turner, James Brown e Led Zeppelin poderiam ser misturados com o objetivo de fazer a audiência dançar. Assim, cria-se uma cultura em que a autoria das músicas menos importava, já que a grande estrela era mesmo o Dj e o que estava em jogo era a forma como as combinava na pista de dança, criando um evento efêmero e singular. Muito diferente era a cultura do rock, fortemente orientada para o culto de estrelas, com uma carreira a qual podíamos seguir, álbuns e souvenirs que podíamos comprar e turnês que podíamos acompanhar.

Até então, seu espaço de circulação se restringia a pequenos *clubs*, que se definiam como espaços de liberdade e aceitação para as minorias negra e homossexual. Assim, se assentavam em um discurso de busca de intimidade e de um certo espírito gregário entre sua audiência. Práticas como essa encontravam um local privilegiado no Loft, nome pelo qual o apartamento do nova-iorquino David Mancuso veio a ser conhecido. Ao redor dele gira uma certa mitologia que o exalta como um espaço de congregação em que todos se conheciam e eram bem vindos.

Entretanto, vale lembrar que já aí observamos toda uma dicotomia que vai atravessar a criação de uma cultura da música eletrônica. Mesmo que se pregue um acolhimento irrestrito, isso não significava que todos eram bem vindos. Ao permitir o acesso somente por meio de convites, Mancuso buscava manter controle em relação aos valores que caracterizavam o Loft. Isso nos mostra como, apesar de um tipo de música congrega indivíduos com interesses afins, estão a toda se formando grupos que estabelecem barreiras e limites entre si a fim de manter seus códigos em segredo.

Com o investimento maciço da indústria cultural a cultura *disco*, antes considerada um segredo para poucos, tornou-se um fenômeno musical massivo. Dois procedimentos, no entanto, evidenciaram uma quebra bastante significativa com as



práticas anteriormente atreladas à figura do Dj. Durante a *disco* se ele também acumule a tarefa de produtor musical. Dessa forma, passa a misturar tanto os efeitos produzidos ao vivo, com aqueles pré-produzidos em estúdio, dos quais destacaremos a prática do *sampling* e do *remix*.

A prática do *remix*, ou da versão, difunde-se a partir da *disco music*. O objetivo era reformatar os mais diversos tipos de música, para as pistas de dança. Assim, o DJ buscava acentuar os aspectos que ele julgava serem mais dançantes, dessa forma as batidas eram multiplicadas, a velocidade acelerada ou os vocais eram distorcidos.

Outro legado da *disco* é o *sampling*⁴, em que fragmentos de uma música alheia são retirados – uma melodia, uma parte dos vocais, uma virada de bateria – sendo então integrados a outra composição, assinada por um produtor diferente. (SÁ, 2003)

A entrada com peso da indústria cultural na cena *disco*, acabou por enxergar o Dj, que nessa época era a figura mais celebrada no circuito dos *clubs*, como seu aliado. Reconheceu-se sua habilidade de produtor e capacidade de promover a venda de discos, bem como de retrabalhar faixas musicais, criando os *remixes*, que seriam lançados na pista de dança, conquistando um novo público, diferente daquele para qual a música original se destinava.

Em conjunto, o *sample* e o *remix* já sugerem um modelo de fruição diferente daquele ligado à cultura roqueira. No lugar de uma escuta “personalista”, que valoriza o ato de comprar discos, decorar suas letras, ir a shows e cultuar suas estrelas, temos uma outra prática que se apóia na figura do DJ e em produtores anônimos, ou escondidos sob múltiplos pseudônimos ou projetos musicais, que não hesitam em quebrar a unidade original da canção ou retirá-la da seqüência do álbum de origem, com vistas a intensificar a experiência efêmera e sensorial da pista de dança.⁵

Não por acaso, acontece naquele momento uma reação “conservadora”, cujo evento emblemático é o Disco Demolition Derby, quando mais de 100.000 álbuns com a sonoridade *disco* são dinamitados no intervalo de uma partida de futebol pelo Dj de rock Steve Dahl. Ocorrido em 79, o acontecimento sintetiza a ojeriza à “repetição mecânica, texturas sintéticas e eletrônicas” e a “crença de que a *disco* não possuía raízes, era inautêntica, decadente, uma traição dos princípios de virilidade, da verdadeira música americana, o rock’n’roll.” (REYNOLDS, 1999, p.23).

⁴ O *remix* originou-se, anteriormente, como prática atrelada ao *dub* jamaicano, o mesmo acontece em relação ao *sampling* e o *hip-hop*. Para detalhes, ver SHAPIRO, PETER. *Modulations: the book*. New York: Caipirinha Productions, 2000.

⁵ Para o aprofundamento da discussão sobre esses procedimentos, ver SÁ (2003).



Opinião corroborada pelos críticos de rock, que tomavam a *disco* como excessivamente maquínica e vazia de significado, pro conta de suas batidas sintéticas e repetitivas e ausência de letras. Criava-se, assim, a oposição entre uma música que busca sentido por sua narrativa – o rock – para outra focada no corpo e nas sensações efêmeras⁶. (GARSON, SÁ, WALTEMBERG, 2008).

Toca-se aqui em um ponto importante, mostrando que mesmo tornado uma expressão massiva a disco ainda se firmava como uma cultura que conservava resquícios de suas origens nos guetos. Sendo assim, a campanha *Disco Sucks* adquiria um sentido político ao ser “mais do que uma oposição a sapatos de plataforma e *drum machines*⁷, mas uma reação branca e racista à liberação gay e ao orgulho negro” (HASLAM, 2001, p.101).

Mesmo assim, é durante a década de 80 que a *disco* provará que não foi enterrada, mas tomou novas feições em gêneros como o *garage*, o *house* e o *techno*. A partir daí podemos falar do início da fundação de uma música eletrônica dotada de características singulares: o discurso de celebração do Dj como uma figura central nos clubs, a valorização da pista de dança como espaços de redenção e liberdade de certas minorias e formas de produção, circulação e consumo musicais que se distanciam dos esquemas das grandes indústrias. Com o barateamento de equipamentos de produção de música eletrônica, surge uma nova geração de *bedroom producers*⁸ que passam a ser o motor do que entendemos como música eletrônica até hoje. É através de uma rede de pequenos selos, que suas produções serão jogadas no mercado.

Sendo um dos focos da cultura *disco*, a cidade de Nova York vai ser também um dos locais privilegiados de desenvolvimento da música eletrônica. Tomada até hoje como uma lenda, a boate *Paradise Garage* é tomada como um de seus focos iniciais. Manteve-se aberta entre os anos de 77 e 87, período em que compreende o de final da *disco* e início da *pós-disco*, rótulo que busca nomear o diálogo de gêneros musicais tais como o electro, o hip-hop e o reggae que vieram a povoar a diversidade sonora que encontrava nas pistas da boate um local privilegiado. Figura de grande prestígio no circuito gay nova-iorquino, o Dj e produtor Larry Levan estava a cargo do som. Fãs o apontam como um descendente direto de Mancuso, que, conseguia entre o público

⁶ Obviamente que essa oposição não quer dar conta de tudo o que se conhecia por rock na década de 70, mas sim a uma certa versão, organizada ao redor de um conjunto de valores. Se tentarmos aplicá-la a expressões como o punk, por exemplo, notaremos uma incongruência.

⁷ Equipamentos eletrônicos que reproduziam o som de baterias

⁸ Jovens produtores de música eletrônica que faziam música em seus próprios quartos, sem necessidade de se recorrer a um estúdio de gravação



majoritariamente negro e homossexual. Vale lembrar que mesmo apesar de um discurso que parecia ver todos como iguais, a alguns frequentadores eram distribuídas carteirinhas e aos mais especiais era permitido a entrada na cabine do Dj, o que demonstra as estratégias de distinção que agiam nesses espaços.

Outra cidade de grande importância para a música eletrônica é Chicago, onde uma efervescente cena de produtores, Djs e festas compunha sua paisagem. Abrindo na mesma data que a *Paradise Garage*, a *Warehouse* é o nome da boate da qual o gênero se origina. Comandando as pickups, o Dj Frank Knuckles era um dos amantes do soul e do funk, gêneros que conquistaram as pistas de dança na década anterior, bem como da Euro-disco de Giorgio Moroder que combinava as batidas sincopadas de sintetizadores com os vocais da diva negra Donna Summer. Como os lançamentos nesses estilos não mais existiam, a forma que Knuckles conseguiu para aproveitar esse material era retrabalhando-o. Para isso, se utilizava de edições reel-to-reel⁹, que se combinavam à sonoridade das drum machines, equipamento também utilizado por Levan, criando um efeito hipnótico em um público de quase duas mil pessoas, em sua maioria gays e negros. O consumo de drogas nesse espaço era comum, ressaltando o clima de hedonismo e abandono que veio a caracterizar os eventos de música eletrônica. *Music Box* era o nome de outro club tido como concorrente da *Warehouse*, onde o Dj Ron Hardy usava duas cópias de um mesmo disco para acelerar ou prolongar o clímax que as faixas criavam, acentuando seus efeitos sensoriais.

Falar em *house music* até então era se referir, de maneira genérica, ao som que se tocava na *Warehouse*. O gênero só vai, de fato, se firmar como um rótulo mais sólido, quando uma safra de produtores de Chicago começam a pensar suas produções em discos de vinil, fazendo com que um conjunto de elementos sonoros - a batida 4x4, as linhas de baixa, as sonoridades sintéticas e os vocais de divas – compusesse uma sonoridade específica, atendendo as demanda por material novo, que antes de seu lançamento era testado nas pistas de dança. Quando o material exportado pelos pequenos selos de Chicago chega ao topo da parada inglesa percebeu-se que o *house* se globalizava, constituindo um circuito para a circulação de Djs, produtores, discos e fãs.

Apesar de Nova York e Chicago apresentarem características muito similares, uma terceira cidade também é tomada como um dos pontos de fundação da música

⁹ Trabalho similar ao remix, essa forma de edição consiste no corte de fitas magnéticas com o uso de uma navalha, criando assim fragmentos que depois eram colados a fim de produzirem combinações sonoras inusitadas.



eletrônica. Morando em Beleville, localizada nos subúrbios de Detroit, Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins são tomados como os pais do gênero *techno*. Membros da classe média alta, sua grande influência musical partia de toda de uma matriz européia, dos sons sintetizados de nomes como Kraftwerk, Gary Numam e Giorgio Moroder, ao contrário da matriz sonora de Chicago que descendia diretamente da *disco*, sendo calcada muito fortemente no *soul*.

A cena de Detroit se iniciou em pequenas festas destinadas à juventude dos colégios de alta classe, animadas por equipes de som como Deep Space Soundworks, formada por Atkins e May. Enquanto em Chicago os *clubs* eram espaços de encontro de uma minoria homossexual e de baixa renda, os eventos da cidade vizinha se utilizavam de estratégias para excluir a classe trabalhadora e desencorajar o consumo de drogas, além de se destinarem majoritariamente a um público heterossexual (REYNOLDS, 1999). Novamente, esquemas de estratificação se mostram presentes na cena eletrônica.

Inicialmente, em termos de relevância no cenário musical, Detroit era entendida como uma periferia de Chicago. O rótulo *techno* só se populariza após o lançamento da coletânea *Techno! The New Dance Sound of Detroit*. A escassez de clubs na cidade mantinha todo o circuito de festas restrito a um pequeno grupo homogêneo, o que impedia a constituição de uma cena noturna. Mesmo que o trio de Belleville estabelecesse contato com figuras importantes da cena de Chicago e de lá retirasse um modelo de inspiração, nunca se conseguiu reproduzir a efervescência da cena vizinha.

Enquanto na *Warehouse* e *Power Plant*, um discurso de libertação e redenção constituía a aura desses espaços, todas as declarações de Derrick May tentam encarar o *techno* como uma música “séria”, uma “filosofia de vida”: “nos nunca tomamos [a música] como entretenimento, mas como uma séria filosofia”. (REYNOLDS, 1999, p.15). Entretanto, apesar de uma aparente distância ideológica no momento em que produziam sua música o trio de Belleville era, assim como os produtores de Chicago, composto de jovens se aproveitando das facilidades tecnológicas que possuíam para colocar suas idéias em prática, fazendo música para dançar. Foi com um tocador de fita cassete que Atkins e May ensaiaram seus primeiros *remixes*. Tendo acesso a um par de toca-discos, eles desenvolveram suas habilidade de mixagem, e então puderam se apresentar ao vivo.

Saber que ambos possuíam um contato e admiração pela cena de *house*, só reforça nossa perspectiva. Vale salientar, também, que o discurso adotado em Detroit é completamente abandonada quando o *techno* é apropriado em solo europeu.



Uma diferença, no entanto, vale ser lembrada: se elogios às performances de Frank Knuckles e Ron Hardy ressaltam sua destreza junto aos toca-discos bem como seu repertório seletivo, constituindo toda uma série de mitos fundadores em relação à música eletrônica, o mesmo não ocorre em relação ao trio de Belleville cuja fama gira ao redor de suas produções. Com ajuda de sintetizadores analógicos esses jovens tentavam reproduzir em suas composições as sonoridades sintéticas que tanto lhes fascinavam.

Dessa forma, Juan Atkins ingressa no projeto Cybotron, optando por uma sonoridade “fria” e melódica, buscando acentuar seus aspectos sintéticos e maquínicos, que julgavam eles, ser uma influência da paisagem pós-industrial de Detroit. Esse conjunto de elementos se tornou a marca registrada do *techno* de Detroit, refletindo-se também nas produções de Derrick May e Kevin Saunderson.

O principal mercado para essa música foi com certeza o europeu e mais fortemente o inglês. Através dos singles, discos com duas ou quatro faixas feitos especialmente para serem mixados na pista de dança, e de uma rede de pequenos selos que os distribuem até na Europa, estão aí montadas as bases para o desenvolvimento de um mercado segmentado. Inicia-se então um percurso que vai fragmentar essa expressão musical em uma multiplicidade de estilos musicais.

Quando Chicago, Detroit e Nova York constituem uma rede de comunicação através do qual circulam Djs e suas produções, fundam-se as bases para a reivindicação de uma autonomia da música eletrônica. Dada a difusão dos rótulos *techno*, *house* ou *garage*, percebemos estar em face de uma linguagem compartilhada que permite nomear e diferenciar essas expressões musicais de tantas outras. No bojo desse processo todo um conjunto de valores passa a se inscrever ao redor dessas expressões musicais. Ao longo da década de 80 todo um conjunto de agentes – djs, produtores, audiência – bem como de instituições – boates, lojas especializadas, selos de disco – passou a se orientar ao redor de um discurso que sustentava o hedonismo, a experiência catártica, as produções em pequena escala e o foco na pista de dança. Mesmo que os valores possam ser parecidos com os da *disco*, a rede em que eles circulam e o contexto em que se inserem difere de forma muito grande.

Dessa forma, a música eletrônica passa a se organizar ao redor de um conjunto de práticas e de valores particulares. Assim, passa a construir uma história compartilhada ao redor dessas características, elegendo personagens que a marcaram e espaços que a caracterizam, o que nos permite, assim, reivindicar uma certa autonomia e falar da

constituição de uma expressão musical, dotada de uma identidade própria. Apesar das diferenças, podemos ainda incluir Detroit nesse circuito, visto que é a partir do modelo de Chicago que ele constitui suas diferenças, bem como semelhanças. Nesse sentido vale resgatar as investigações de Bourdieu (1989, 2007) sobre a constituição de campos de saber como a arte e a matemática, que mostram que a afirmação de suas autonomias passa pela constituição de uma linguagem própria bem como um sistema de valores e uma galáxia de agentes organizados hierarquicamente que afirmam a especificidade e diferença desses campos em relação a outros. Esse parece ser o caso da música eletrônica em comparação a outras expressões musicais.

No final da década de 80 esse processo fica mais claro ao exibir a reconfiguração dos sistemas de circulação bem como dos valores incorporados ao dessa expressão musical como resultado da expansão de seus horizontes. Seu principal mercado torna-se a Europa, sendo a Inglaterra o foco principal. Em Londres ela encontrará grande aceitação e um público que se multiplica.

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 duas 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 certos valores.

Desses pequenos eventos é que surgem as *raves*: festas grandes, gratuitas e ilegais em armazéns ou locais abandonados. Seus mecanismos de divulgação principais eram o boca-a-boca, o anúncio em rádios piratas e a utilização de secretárias eletrônicas que anunciavam o local das festas minutos antes de seu início. Muito comum era a distribuição de mapas com ponto de encontro no qual um novo mapa era distribuído até que se chegasse ao local da festa.

É no circuito das *raves* que surge a sigla PLUR (*Peace, Love, Unity and Respect*)¹⁰ transportando todo o ideal de hedonismo e gregarismo, que já vinham desde a *disco*, para um movimento de grande importância no final da década de 80 e início dos anos 90. Essa sigla buscava sintetizar um discurso utópico que celebrava o espírito de congregação entre seus membros em torno de um discurso que pregava a celebração, união, tolerância, respeito e a amizade, além da dissolução de preconceitos, a ajuda ao próximo e a busca pela *vibe*: uma atmosfera “perfeita” onde todos esses elementos

¹⁰ Paz, Amor, Unidade e Respeito



estariam presentes num ritual celebratório e de redenção (FRITZ, 1999). Como vimos, o germe de todo esse discurso já vinha atravessando toda a constituição da música eletrônica. Aqui, novamente o mesmo paradoxo tem lugar: enquanto se fala em um discurso anti-individualista e de integração, criam-se mecanismos complicados para se chegar às raves, fazendo com que só os iniciados a elas tenham acesso. Novamente vemos aí mecanismos de seleção de público e busca por exclusividade, procedimentos fundamentais para reivindicar a particularidade da música eletrônica como uma expressão musical.

Um dos marcos da ideologia PLUR localiza-se no verão de 1988, conhecido como *Summer of Love*, quando a Inglaterra assistiu à explosão da droga *ectasy* e do movimento *rave*. Essas palavras ganharam força ao encaparem uma postura contracultural por se oporem ao discurso thatcherista tomado como um incentivo ao individualismo e à competição. Isso sem contar que uma nova droga havia desembarcado com força na Inglaterra, condicionando assim toda uma experiência sensorial específica em seus participantes, que não pode ser desprezada.

As mídias especializadas como *flyers* e zines, se mostram presentes em todo o processo de constituição dessa cena, seja para a montagem dos eventos e comunicação direta entre seus membros, como para a divulgação do ideário PLUR.

A partir daí, fica claro que falar em música eletrônica era muito mais do que nos remetermos a uma sonoridade. Nesse contexto é que o gênero passa a reivindicar sua autonomia, afirmando uma identidade ao redor de práticas, valores e personagens-chaves. Como figura capital desse cenário, o Dj exibiu um perfil muito diferente daquele personagem que existia no rádio.

As mídias massivas não estão excluídas desse circuito e sua presença se torna mais evidentes no final da década de 80, quando o segredo bem guardado das *raves* se torna alvo de muitos tablóides sensacionalistas, que denunciavam como a juventude britânica estaria se afundando em “orgias regadas a drogas”. Se as autoridades já tinham atentado à ilegalidade de todo o movimento *rave*, é durante os anos 90 que o cerco se fecha, impossibilitando a realização desses eventos: está enterrado o movimento das *raves* ilegais (REYNOLDS, 1999).

A música eletrônica agora se foca majoritariamente nos *clubs* e em raves legalizadas que se multiplicam na Europa e dos EUA. Com a expansão do circuito de circulação desse tipo de música, seus valores são postos em xeque. Até essa época, falar dos valores da cena eletrônica era, basicamente, falar do *underground*, que com uma



estrutura de pequenos *clubs* e selos de gravação, festas restritas e meios de comunicação especializados, controlavam a circulação dos códigos internos e a segmentação dessa cena.. Isso muda na virada para a década de 90 quando uma série de reportagens sensacionalistas revelam as *raves* ao público leigo britânico.

Sob efeito da publicidade dos tablóides, um público mais novo começa a frequentar os eventos. No início dos anos 90 serão eles a frequentarem as grandes *raves* legalizadas na qual o som de Detroit e todo o seu discurso são completamente abandonados. Na cena inglesa de *hardcore techno* inglês a sonoridade, antes melódica, é acelerada e ganham *samples* que sugerem um clima de tensão, como barulhos de ambulância e alarmes. Mais intenso ainda é o subgênero *gabba* que se funda na Holanda, se reduzindo a nada mais que uma batida ultra rápida e a ruídos e gritos que compõem uma atmosfera sombria. Em ambos os casos, o consumo de *ectasy* e anfetaminas toma enormes proporções.

Com o alargamento das fronteiras da cena, todo um novo grupo de agentes – Djs, fãs, produtores de festas, repórteres – passam a reivindicar seu papel de pertencimento e legitimidade nesse espaço. Logo, uma disputa simbólica entre os agentes novos e os antigos se instaura.

Dentro desse campo de batalha entendemos porque muitos dos membros antigos da cena *rave* se retiram do circuito ao considerarem que certos valores “originais” haviam sido deturpados. Assim, vemos como uma cultura que sustenta os valores gregários do PLUR é atravessada por fraturas que a dividem em cenas menores ressaltando como diferentes posturas passam a integrar o mesmo universo. Entretanto, são essas próprias divisões que se mostram fundamentais como elementos de reivindicação de uma autonomia da música eletrônica, ao mostrar que ela possui todo um vocabulário e valores próprios que passam a povoar seu universo particular. Assim, como Bourdieu (1989, 2007) já atentara, distinção e autonomia são dois processos que correm em paralelo.

Evidencia-se, assim, um grau de especialização cada vez maior, o que implica em públicos com exigências muito específicas. Reynolds nos afirma que, por volta de 93 “se tornou muito fácil evitar a música com a qual você não se identificava e não se misturar com gente que não era o ‘seu tipo’ “(op.cit, p.7)”. Percebemos, assim, que ao redor de uma certa sonoridade, organizam-se certos grupos específicos de pessoas que se distinguem a partir de sua idade, orientação sexual, gosto musical e sensibilidade. Buscar uma sonoridade é, também, buscar uma sociabilidade que a ela está atrelada.



DJs Superstars

Com o aumento do circuito de eventos, grandes figuras da cena eletrônica começam a ser convidadas para tocarem fora de seus países de origem. Logo são criadas agências dispostas a gerenciar a contratação de Djs, revistas especializadas e, além de um circuito de fãs que viajam pra outras cidades atrás de seus ídolos. Assim, os cachês dos Djs começam a crescer vertiginosamente.

Se no final da década de 90 já existiam Djs muito populares, ao longo dos anos 2000 se consolida 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, somente tocando em grandes eventos e por altos cachês. 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 *underground*, esse queria a sua imagem o mais visível possível.

Um exemplo desse processo está encarnado no Dj Tiesto, cuja fama, principalmente após se apresentar na abertura dos jogos olímpicos de Atenas em 2004, já extrapolara, em muito, os círculos restritos das cenas eletrônicas, se solidificando 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 dele se fez, deu uma autoridade enorme para essa revista. Ser o primeiro lugar no ranking da eleição por ela organizada foi divulgado como sinônimo de ser o melhor Dj do mundo, fato que foi alvo de críticas nas mídias especializadas (ROCHA, 2005). Ao manter a sua posição de primeiro lugar nos dois anos seguintes, sua fama se consolidou.

Sendo assim, o rótulo de *Superstar* se torna corrente, e passa a descrever o holandês de forma muito precisa. A própria organização de sua apresentação o evento bastante de um concerto de música rock (CRUCES, 1995) 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, quanto do público com seus braços levantados e gritando o nome de Tiesto em coro, tende a se afastar da performance mais discreta dos *clubs* e *raves* considerados de *underground* (BACAL, 2003).

Mesmo que se utilize de técnicas de mixagem e discos de vinil, isso não salva Tiesto, e a geração de Djs *Superstars*, de serem tomados por aqueles que se definem



como defensores do *underground*, como símbolos de uma “corrupção” da cena eletrônica, da transformação de um espaço gregário e de intimidade em uma forma de se produzir lucros fáceis e rápidos. Nesse sentido o Dj *underground*, aparece como o responsável por manter vivo o ideário PLUR, “salvando” seu público do grande número de novos *clubs* em que uma música eletrônica com contornos comerciais florescia: sua função é manter vivo “o espírito do *underground*”.

Essas as acusações parecem alardear que, com a incorporação de elementos estranhos as suas práticas correntes, a música eletrônica estaria ameaçada como expressão dotada de uma autonomia e identidade próprias. Isso nos mostra que são diferentes as posturas que compõem a cena eletrônica contemporânea. Percebemos ainda que o PLUR nunca pode se afirmar em sua totalidade, mas sempre teve que conviver com mecanismos de exclusão, que agora se mostram mais evidentes.

Entretanto, ao invés de entendermos essa gregarismo e intimidade como uma farsa, o enxergamos como um importantíssimo elemento necessário para dar à música eletrônica um sentido de existência. A convivência desses valores com sua antítese, os mecanismos de exclusão, também surgem da intenção dos próprios membros da cena eletrônica de conservar para ela uma certa intimidade. Sendo assim, essa aparente contradição age no sentido de criar autonomia para essa prática musical dotando-a de características próprias. Assim, confirmamos mais uma vez a posição de Bourdieu (1989,2007), para quem autonomia e distinção são dois impulsos que agem de forma inseparável.

A partir daí, verificamos que, a música eletrônica reconfigura-se como decorrência de sua grande visibilidade. Radicaliza-se nos anos 2000 uma disputa entre os defensores dos valores do *underground*, em favor de sua exclusividade e fechamento, e um novo grupo de atores que buscam promover sua popularização.

Ao longo dessa disputa, o Dj *underground* vai sair cada vez mais fortalecido, pois seu discurso e autoridade vão derivar do ataque ao Dj *Superstar*, que definitivamente se consolida no mesmo período. Mesmo representando uma minoria do contingente que frequenta os clubs a partir dessa década, os defensores do *underground* encontram ecos dos seus discursos, mesmo sendo ele dirigido para um público específico, para além de qualquer esfera de influência localizada (GILBERT; PEARSON, 1999).

Consideramos que a forte repercussão desses valores foram conseqüências da legitimação e autoridade adquiridas pela figura na qual ele se materializou, o Dj



underground. Foi também através de conquista de legitimidade que aquele considerado como seu inimigo, o Dj *Superstar*, pode emergir. Entretanto, ao abrir espaço para um novo personagem e uma nova série de agentes, toda uma reformulação dos valores da cena teve que ser posta em prática.

Assim, a discussão sobre os valores do Dj é, nada menos, que o condensamento de uma discussão maior: o debate sobre a reconfiguração dos valores legítimos da cena eletrônica e de quem poderia legislar sobre eles. Isso evidencia o jogo de poder e distinção e hierarquias que sempre houve, e continua a agir, no processo de busca de autonomia dessa expressão musical.

Referências bibliográficas

- BACAL, Tatiana. *Músicas, máquinas e humanos: os Djs no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social PPGAS, Rio de Janeiro, 2003.
- BREWSTER, Bill ;BROUGHTON, Frank. **Last night a DJ saved my life**. The history of the disc jockey. Nova York: Grove Press, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *A distinção: critério social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CRUCES, Francisco. **Com mucha marcha**”: el concierto de pop-rock como contexto de participación, Revista Transcultural de Música, 1995.
- FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachussets: Harvard Univ Press, 1998
- FRITZ, Jimi . **Rave Culture**. Canada. Small Fry Press, 1999.
- GARSON, Marcelo; SÁ, Simone & WALTEMBERG, Lucas. **Música eletrônica e rock entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo**. In: BORELLI, Sílvia & FREIRE FILHO, João (orgs). **Culturas Urbanas no século XXI** (no prelo).
- GILBERT, Jeremy e PEARSON, Ewan: *Discographies*. Londres: Routledge, 1999.
- HASLAM, Dave. **Adventures on the wheels of steel: the rise of the superstar djs**. Londres, Fourth State: 2001.
- JANOTTI Jr., Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground** – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática – Trabalho apresentado à Intercom – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no NP Culturas Urbanas, setembro de 2006.
- REYNOLDS, Simon. **Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture** Routledge,EUA.1999.
- SÁ, Simone Pereira de. **Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem**. In: LEMOS e CUNHA (orgs): Olhares sobre a cibercultura. Ed Sulinas, Porto Alegre, 2003.
- ROCHA, Camilo. **O melhor Dj de toda história da civilização ocidental**. In: Beatz nº 15, DS2, Abril/Maio 2005, p.5.
- SHAPIRO, Peter. **Modulations - the book** . NY: Caipirinha Productions 2000.
- THORNTON, Sarah. **Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital**. Hanover/ Londres: Wesleyan Univ. Press, 1996