

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**NATHALIA ARAÚJO MOREIRA**

**TEMPORALIDADE NÔMADE:  
RAVES PSICODÉLICAS**

**Brasília  
2014**

**NATHALIA ARAÚJO MOREIRA**

**TEMPORALIDADE NÔMADE:  
RAVES PSICODÉLICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em história.

Área de concentração: *Sociedade, Cultura e Política*. Linha de pesquisa: *Ideias, Historiografia e Teoria*.

Orientador: prof. A. P. Leme

**Brasília  
2014**

MOREIRA, N. A. *Temporalidade nômade: raves psicodélicas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de mestra em história.

Aprovada em: \_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

### **BANCA EXAMINADORA**

Presidente: A. P. Leme Lopes (UnB/IH/PPG-HIS)

ass.: \_\_\_\_\_

prof. dr. Paulo Petronilio Correia (UnB/FUP; UFG/EMAC/Perf. Cult.)

ass.: \_\_\_\_\_

prof. dr. Daniel B. A. de Faria (UnB/IH/PPG-HIS)

ass.: \_\_\_\_\_

profa.dra.Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (suplente)

ass.: \_\_\_\_\_

Ao meu avô Severino, o maior entusiasta de meu aprendizado, por suas mensagens de incentivo que me trouxeram até aqui e me levaram adiante: “Mas é bonito essa menina lendo! Lê de novo minha fia. lê!”

## AGRADECIMENTOS

Partindo da compressão pessoal de que toda nossa trajetória existencial se estabelece por meio de conexões, agradeço aqui, a todos que compartilham comigo essa magnífica experiência que é a vida:

Primeiramente aos meus pais que meu propiciaram esse dom. Mãe, você é maravilhosa. Todo o carinho dedicado a mim, se transforma em combustível para seguir a diante. Agradeço por me fazer sentir tão amada.

Pai, mais alegre e intenso impossível. Com você aprendi o valor do festivo para seguir adiante. Gratidão por tornar tudo mais leve, pelo riso constante, por fazer de cada momento uma festa e por compartilhar com mundo essa alegria.

Gabriel, meu companheiro mais leal. Tenho em você, meu porto seguro! Muitíssimo agradecida por aturar minha ansiedade, pelas deliciosas refeições, por tanta segurança no cuidado com nossos filhos, por aceitar o desafio dessa louca relação, pelas maiores aventuras. Sem você, nada disso seria possível. A eternidade desse amor se cristaliza em nossos filhos:

Miguelito, meu pequeno gênio. Você me fez crescer, me tornar mulher. O maior amor do mundo, descobri com você! Inteligente, criativo, ousado e compreensivo! Seus olhos de caçador, irradiam minha existência.

Lui, meu bebê! Sorriso que nunca se desfaz. Abraços e mais abraços, beijos e mais beijos. Gratidão ao universo, por tê-lo trazido pra mim. Seus “ataques de fofura” fizeram esse trabalho mais leve e feliz. Agora a mamãe solta o computador, prometo!

Vô Severino, quanto orgulho teria de ver esse momento se concretizar. Sua confiança em minha trajetória é o meu maior motivador para seguir acreditando. De você, guardo o melhor que tenho em mim. A imagem dos seus doces olhos, orgulhoso ao observar minhas primeiras leituras, ilumina meu caminho.

Vó Neném, carinho, cuidado, aconchego, responsabilidade, empatia e humildade. Quantos sentimentos maravilhosos emanam de ti. Seu amor me envolve e me protege. Gratidão por cada gesto de ternura.

Vó Terezinha, quanto vigor! Seu gosto pela vida e energia para desfrutá-la me mostram que a juventude está guardada na alma. Gratidão por tantos ensinamentos.

Vô Haroldo, obrigada por me mostrar a importância de ser responsável.

Jessyca, minha irmã pequenina. Filha, mãe, amiga, confidente. Seus gigantes olhos abrem portais que me levam de volta a infância, a magia das descobertas, a força da parceria forte. Gratidão por saber que tenho você no mundo e nunca estarei só.

Márcio, irmão mais velho, também cuidador. Coração é generoso por demais. Obrigada por estar sempre desposto a colaborar. Nossas vivências nômades por vezes nos impuseram fronteiras, mas criou também pontes: vínculos fortes, intensos.

Carla, prima mais velha que tão cedo se foi. Singela, suave, delicada. Que saudade...

Roberto, meu “truta de batalha”, espero ansiosa seu retorno. “Logo mais, vamo arreventá no mundão!”

Rose, longas madrugadas de conversas e confidências. Obrigada por me acolher.

Ulisses, você é sensacional. Muitíssimo obrigada por me desafiar!

Angelita, você é parte essencial dessa história. Sua firmeza e determinação me servem de referência. Gratidão pelo acolhimento, pelo carinho, pelo cuidado.

Luan, anjinho ruivo, me tornou mais inclusiva.

Amanita, minha menininha, inteligência e ansiedade que alegra todos os meus dias!

Sofia, minha princesa rebelde, a madrinha quer você cada vez mais juntinho!

Agradeço imensamente aos meus amigos, dos maiores tesouros que tenho nessa minha vida. Eles me ouviram tanto, levantaram questões, apontaram caminhos, amenizaram minha ansiedade imensa. Tem um pedacinho de cada um deles aqui:

Maurício, filho de Oyá, meu irmão de cabeça. Sem dúvida, o maior dos pedaços é seu. Obrigada por compartilhar livros, textos, ideias, reflexões para essa pesquisa. Grata pela troca infinita. Você é meu presente dos deuses.

Elisson, meu compadre tão amado! Minha fonte de conhecimento mais preciosa. Nenhum outro ser humano me deserta tanto desejo de diálogo, tanta inquietação de espírito. Te guardo pra sempre, dentro de mim!

Camilla, minha companheira de jornada, amiga, cúmplice e comadre. Doçura que equilibra minha acidez, “porque ela é a metade de mim, minha melhor metade é ela”.

Bruno, meu filho de outras vidas! Hedonismo e errância se fundem nesse ser. A sua existência já me faz grata. E tenho tanto a agradecer: agradecida por ser tão presente, pela dedicação com essa pesquisa, por me fazer sentir que esse amor é recíproco.

Ricardo, meu iniciador de tantas experiências fantásticas! Nossas madrugadas de conversa já mostram seus resultados. Gratidão pela compreensão, pelos mais sábios conselhos e por ser uma fonte de fé inabalável de que somos infinitamente capazes.

Júlia, minha comadre florzinha, amor que não se mede! Mulher forte e generosa. Grata pela amizade, a confiança em nossa família, e a embriaguez compartilhada, já que a vida merece muitos brindes! Quero compartilhar muita vida contigo.

Weverson Caju, o melhor presente desse ano. Quanta descoberta, quanta intensidade e ousadia. Deliciosas trocas! Muita gratidão por ter me proporcionado tais experiências e por estar ao meu lado na linha de frente.

Ághata, minha comadre com quem compartilho a vida. Forte, resistente, “dançarina em meio à tempestade”. Me sinto muito grata ao teu colo sempre disponível e a companhia sempre alegre. Ainda dançaremos muito juntas.

Wagre, uma descoberta e um presente. Aprendo tanto, tanto com você. Agradecida pela confiança depositada em mim, pelo apoio e incentivo, pelas sessões de relaxamento, pelos projetos compartilhados. Desejo muitos encontros contigo.

Dodô, amigo das antigas. Fé e foco, a vitória será certa. Meu riso é mais feliz contigo. Grata pela disponibilidade, pela alegria contagiante e pelo exemplo de luta.

Luana, nobre figura. Muita gratidão, por fazer total diferença com sua presença nos momentos mais desafiadores, nenhuma palavra pode dar conta da minha gratidão.

Piri, amigo entusiasta. Todo ambiente fica mais feliz com a tua presença.

André, de uma sofisticação musical ímpar. Muito obrigada pelos preciosos materiais musicais e pelas agradáveis noites ao som de música eletrônica experimental.

Isabel, amiga mais louca. Que potência carrega em si mulher. Muito te admiro.

Carol, em tão pouco tempo, tão importante pra mim. Sacerdotisa de ritos de passagem. Grata pela magia e pelo acolhimento.

Aline, força avassaladora. Adoro compartilhar momentos de ousadia com você.

Alexandre, que descoberta. Papos deliciosos, trocas inestimáveis e lutas em comum.

Raquel, a mais doce das amigas. Grata por sua postura sempre carinhosa e receptiva.

Rodrigo, meu tatuador. Inscreve em minha pele os signos de minha tribo.

Aos meus alunos, tão especiais para mim. Me fazem compreender que a verdadeira revolução está no cotidiano e me lembram que cada um de nós é um universo. Grata por todo amor e carinho que me oferecem.

Minha Universidade de origem, UEG! Quanto orgulho da sua resistência em meio a tamanhas dificuldades. Agradeço imensamente aos professores que me formaram:

Marcelo Reis, me apontou tantas possibilidades de construir uma história plural.

Juliano Pirajá, quem primeiro me despertou para esta apaixonante viagem pela história.

Michele dos Santos, genial, me apresentou uma história ainda mais intrigante!

Leandro Bulhões, ousadia em pessoa. Quanta energia e vontade!

Ana Carolina, erudição e loucura transbordam!

André Pereira Leme Lopes, orientador dessa pesquisa e professor de graduação. Foi maravilhoso ter te reencontrado nesse caminho. Gratidão imensa pelo acolhimento e incentivo.

Ao CNPq, por viabilizar essa pesquisa.

Aos membros da banca, pela disponibilidade de ler meu trabalho e compartilhar comigo seus olhares.

Aos pesquisadores que dedicam seus estudos a temas e perspectivas marginais.

Aos apaixonados pelas raves psicodélicas, que acreditam no poder de nossa dança e nossa união, dedicando parte de seu tempo, para anunciá-las e disseminá-las.

À todos vocês, gratidão!

As coesões de toda ordem, que não nos cansamos, com razão, de analisar, não matam a vida, mas, ao contrário, dedicam-se a exacerbá-la. A antiga imagem de Dioniso, o dom Juan moderno, ou as figuras contemporâneas do excesso não deixam de recordar que não podemos, por muito tempo, extirpar a dimensão erótico-sensual da existência. Idêntico às bolhas de champanhe, o gozo é o indício mais seguro deste borbulhar, desta efervescência contínua que é a vida [...] que confirma uma socialidade que não se esgota no razoável e no útil, mas que necessita sempre do elemento excessivo para sobreviver: viver demais, viver em excesso. Eis aqui a lição do trágico: dar lugar à alegria demoníaca de viver.

Michel Maffesoli

## RESUMO

As chamadas raves psicodélicas são festas embaladas por música eletrônica psicodélica realizadas ao ar livre, normalmente em locais de natureza exuberante, proporcionando experiências sensoriais diversas aos participantes por meio do uso de psicoativos e de emoções partilhadas coletivamente. Sedesenvolveram e se propagaram de maneira acelerada a partir da última década do século XX. Sua trajetória histórica nômade lhe conferiu caráter de tribo global, desenvolvendo discursos e práticas identificados em diversas partes do mundo. Nesses lugares, uma atmosfera singular, criteriosamente articulada, parece limitar o tempo, criando assim uma duração coletiva particular. Tal temporalidade se constrói por meio da conexão entre o modo de festejar rave e o fluxo de informações/acúmulo de experiências que caracterizam a pós-modernidade. Por meio dessa modalidade específica de espaço/tempo desenvolvem-se micropolíticas, performances rituais, manifestações contraculturais, mixagens diversas: da música, do visual, das substâncias, das narrativas. Articulações que se apresentam como vestígios para o fazer historiográfico, ao passo em que denunciam uma relação renovada do ser humano com seu tempo e a urgência do presente.

**Palavras-chave:** Raves psicodélicas; música eletrônica; temporalidade; micropolítica; pós-modernidade; tribo global.

# SUMÁRIO

<b>1. ABRINDO OS PORTAIS... O AMBIENTE DAS RAVES</b>	<b>14</b>
1.1. <i>RAVE ON!</i>	18
1.2. <i>VIBE</i> E PSICODELIA	22
1.3. MEMBROS DA TRIBO	27
<b>2. NO RITMO DOS SÉCULOS. MÚSICA E FESTA: FENÔMENOS GLOBAIS</b>	<b>33</b>
2.1. QUEBRANDO REGRAS	33
2.2. ELETROCUTANDO SONS	36
2.3. DANÇANDO COM ELÉTRONS	42
2.4. HARMONIAS DE ALÉM...	45
2.5. FESTEJANDO O MILÊNIO	48
2.6. ABRASILEIRANDO	59
<b>3. NEO-HIPPIES EM MOVIMENTO. CONTRACULTURA E MICROPOLÍTICAS</b>	<b>70</b>
3.1. DOS HIPPIES AOS NEO-HIPPIES	70
3.2. DONDE VEM TUDO, O DIA E A FÉ	74
3.3. DESBUNDANDO	78
3.4. TRANSFIGURAÇÃO DO POLÍTICO	83
3.5. TRANCEIROS: NOVOS SUJEITOS POLÍTICOS	88
<b>4. UNIVERSOS PARALELOS E TEMPORALIDADES NÔMADES</b>	<b>96</b>
4.1. MEU TEMPO É HOJE	99
4.2. SOMOS TODOS UM	105
4.3. COMUNHÃO SOMÁTICA, TRIBALIZAÇÃO GLOBAL	110
4.4. ARCAÍSMO E RITUAL RAVE	120
4.5. TEMPOS RITUAIS, ENTRE O ARCAICO E O COETÂNEO	131
4.6. DIONISO: TRÁGICO E FESTIVO	135

<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>140</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>151</b>
<b>ANEXO 1. MANIFESTOS</b>	<b>156</b>
<i>A ARTE DE SER TRANCER</i>	<b>156</b>
<i>WORLD WIDE RAVER</i>	<b>158</b>
<i>PSY TRANCE</i>	<b>160</b>
<b>ANEXO 2. CD</b>	<b>162</b>
<b>ANEXO 3. FILIPETAS (FLYERS)</b>	<b>163</b>
<b>ANEXO 4. IMAGENS</b>	<b>165</b>
<b>UNIVERSO PARALELLO 2011-2012</b>	<b>165</b>
<b>UNIVERSO PARALELLO 2013-2014</b>	<b>170</b>

## 1. ABRINDO OS PORTAIS...



Neste generoso espaço que agora se abre e nos recebe, de forma tão acolhedora, saibamos retribuir à altura e buscar dentro de nós mesmos a matéria-prima que transforma estas palavras mágicas em realidade e que faz de nós humanos, criaturas tão especiais. Está aberto o ritual. E o convite!

Encarte de abertura do festival Universo Paralelo, 2006

## 1. O AMBIENTE DAS RAVES<sup>1</sup>

Na manhã do dia 27 de dezembro de 2011 foi aberta ao público a portaria do maior festival de música eletrônica psicodélica da América Latina: o festival de Arte e Cultura Universo Paralello, que comemorava sua 11<sup>a</sup> montagem.<sup>2</sup>Foi no litoral da Bahia – berço das raves no Brasil – que se reuniram cerca de 20 mil pessoas ao longo de sete dias de festejo e nove dias de acampamento:

Pratigi, um oásis oculto, perdido entre as badaladas praias do sul e baixo sul da Bahia, é a casa do Universo Paralello. [...] A fazenda de coqueiros que abriga o festival conta com uma faixa de mar aberto de aproximadamente 40 km, margeada por extensas redes de manguezais, berço de grande variedade de vida marinha e silvestre.<sup>3</sup>

Preparar-se para um encontro com o inesperado: esse é o exercício que antecede a partida. Mesmo depois de participar de muitas festas de música eletrônica psicodélica, a sensação de insegurança e fascínio diante da expectativa de uma rave me parece algo inevitável. Esse sentimento ambíguo é potencializado quando o destino é um grande festival.

Percorrer a estrada sinuosa que perpassa a Costa do Dendê, levando até a praia de Pratigi para conviver durante uma semana com milhares de pessoas de diversas partes do mundo é um exercício nômade, errante por excelência. Pressupõe não apenas o deslocamento espacial, mas

---

<sup>1</sup> Para acompanhar a leitura deste capítulo, sugere-se ver o anexo 4, *infra*, p. 158.

<sup>2</sup> O Universo Paralello é realizado desde o ano 2000. Sua primeira edição aconteceu em Alto Paraíso, na Chapada dos Veadeiros, Goiás, com a participação de um pequeno grupo de festeiros. Atualmente, é considerado o maior festival de música eletrônica da América Latina e ponto de encontro garantido de *ravers* de todo o mundo. A 12<sup>a</sup> produção do festival realizou-se entre os dias 28 de dezembro de 2013 e 3 de janeiro de 2014 e a 13<sup>a</sup> está programada para transcorrer entre 27 de dezembro de 2015 e 4 de janeiro de 2016.

<sup>3</sup> Trecho do material de divulgação do festival, disponível no sítio <[www.universoparalello.org](http://www.universoparalello.org)>. Acesso em 22 out. 2011.

também um deslocamento social e identitário. O sujeito seguro, estável e dominador se confronta com o desconhecido, com o diferente, o inusitado.

A instabilidade gerada pelo processo de desterritorialização começa a ser sentida ainda na organização das malas. Ao separar aquilo que levaremos na bagagem, percebemos quantas necessidades criamos para nós. Parece nunca haver espaço suficiente para todas as coisas que gostaríamos de levar, numa tentativa de exercer um mínimo de controle sobre o desconhecido. Muitas vezes o tamanho da bagagem reflete o tamanho de nossa insegurança. Ao pegar a estrada, vamos aos poucos nos desapegando de tudo que nos oferece estabilidade, como a família, os estudos, o trabalho, as atividades rotineiras, o lar, num progressivo processo de suspensão do cotidiano. Todo o sentimento gerado por tal deslocamento faz o próximo passo incerto, servindo de força motriz para carregar de intensidade cada instante que será vivido dali em diante.

O primeiro encontro dos participantes acontece logo no estacionamento, onde todos descarregam suas bagagens. Um grande número de pessoas chega de carro, outro vem em excursões, ou de moto, e algumas até vêm em bicicletas ou a pé, após terem pegado carona até a cidade mais próxima, Ituberá. Do estacionamento, os festeiros seguem em um caminhão pau-de-arara, coberto por panos de chita e fitas coloridas, fazendo despertar no imaginário a figura emblemática do retirante, aquele que está à caminho, o buscador!

Na portaria, o convite é trocado pela pulseira, que garantirá o livre acesso aos sete dias de festejo. Adiante, seguranças – em sua maioria, moradores de Ituberá e cidades vizinhas, contratados para trabalhar no festival – estão posicionados logo na entrada, para revistar os participantes e suas malas, afim de evitar a entrada de armas, bebidas

alcoólicas e outros objetos que possam causar danos aos participantes do festival e ao meio ambiente.

Da portaria em diante, todos seguem à pé, percorrendo uma trilha em meio à vegetação rasteira, característica do litoral baiano. Alguns contratam carregadores com carrinhos de mão para levarem suas malas, mas a grande maioria carrega suas próprias bagagens nas costas. Ao longo do caminho, diversas placas coloridas com mensagens de preservação ambiental, respeito ao próximo e orientações para uma boa convivência, estão amarradas às árvores. Ao finalizar a trilha de aproximadamente um quilômetro e meio, os festeiros adentram o portal: “Bem-vindos ao 11º Festival de Arte e Cultura Universo Paralello!”

A partir dali, os *ravers* têm acesso a uma verdadeira vila temporária, divididas em ruas nomeadas de acordo com o espírito da festa: Rua da Felicidade, Rua do Desapego... Nelas estão dispostas cabanas que comercializam alimentos, bebidas, roupas, sapatos, chapéus, bijuterias, objetos de decoração, livros e serviços como massagens, oficinas e acesso à internet. A estrutura do festival conta ainda com cinco palcos, área de recreação infantil monitorada, cozinha comunitária, farmácia e posto médico. Até chegar ao camping, os caminhantes vão pouco a pouco conhecendo o ambiente que os acolherão durante os longos sete dias de festejo.

Nas primeiras 24 horas, os participantes têm tempo para conhecer o local, montar acampamento, descansar de uma longa viagem e sociabilizar com outros grupos até que os equipamentos de som sejam ligados. Muitos chegam com antecedência de várias semanas afim de prestar algum tipo de serviço em troca do ingresso – que custou, no primeiro lote, trezentos e cinquenta reais. Durante a primeira noite, muita conversa e música tocada pelos próprios participantes, propiciando uma interação cada vez mais íntima entre estes.

Às dez horas da manhã do dia seguinte é aberta a primeira pista de dança: o *Chill Out* (‘relaxar’, em inglês). A frequência sonora desse ambiente é bem menos acelerada do que a de todos os outros; por isso é o primeiro palco a ser aberto e o último a encerrar suas atividades. Lá, os participantes encontrarão um espaço de relaxamento e descanso, com muitas atividades artísticas e uma grande variedade musical.

A segunda pista a ser aberta é o *Up Club* (‘clube alto-astrol’, em tradução livre), que privilegia a música *house* e suas vertentes. Como o nome sugere, o som ali tocado tem a pretensão de “transformar uma pista a céu aberto em um grande clube à beira mar”.<sup>4</sup>

Logo em seguida, o *303 Stage*– ‘palco 303’ – é ligado. O som que vibra nesse ambiente faz referência aos festivais de música eletrônica a céu aberto de Goa, na Índia, berço do trance psicodélico. A pista foi “criada para honrar o espírito *psytrance old school*”. O *dark* e o *goa trance*, com um forte apelo ao rock-and-roll são os ritmos predominantes.

Às seis da tarde inaugura-se o *Palco Paralello*, o “palco sem rótulos”. Lá, diversos artistas do cenário musical brasileiro se apresentam. De artistas underground a cantores e bandas reconhecidos nacionalmente, o palco é múltiplo: samba, rock, funk, rap, soul, MPB, reggae e uma infinidade de estilos embalam a pista. Nessa edição, o show mais esperado era do paulista Arnaldo Antunes, artista que teve sua música *O pulso ainda pulsa* referenciada no vídeo de convocação para o festival daquele ano, intitulado *O universo ainda pulsa*.

O ápice do primeiro dia acontece por voltas das oito horas da noite, quando a pista principal é aberta: “O *Main Stage* é o coração do Universo

---

<sup>4</sup> Trecho do material de divulgação do festival, disponível no sítio <[www.universoparalello.org](http://www.universoparalello.org)>. Acesso em 22 out. 2011. A partir daqui, todos os trechos entre aspas referentes ao festival Universo Paralello foram, exceto no caso de indicação em contrário, retirados desse sítio.

Paralello. A bomba que irradia e distribui o fluído vital para todos os outros órgãos, alimentando-os de oxigênio e nutrientes, e estabelece toda a dinâmica de movimento do festival”. A partir daí, a pista fica localizada no centro da festa, com as principais “artérias” passando por ela, “sempre ao alcance de todos e irradiará sua energia para todos os cantos do festival”. O *Main Stage* é o local dedicado ao *trance* e recebe os mais renomados DJs da cena mundial. Ao longo dos sete dias, passarão por ali nomes consagrados como dos DJs brasileiros Swarup, Ekanta, Feio, CH5, Rica Amaral e atrações internacionais como as alemãs Neelix, Shiva Chandra e Day Din, o grupo argentino-alemão Yagé, o DJ chileno Ital ou o israelense Perfect Stranger.

Ali, em meio à natureza, milhares de jovens moradores dos grandes centros urbanos, compartilharam bebidas, cigarros, músicas, balas, ácidos, ideias, sensações e afetos. Romperam dias e noites movidos a psicoativos e drinks energéticos, que junto às luzes e decorações psicodélicas, formam a mistura responsável por criar as experiências sensoriais extracotidianas típicas das raves psicodélicas.

### 1.1. *RAVE ON*

Embaladas por música eletrônica psicodélica, realizam-se ao ar livre, normalmente em locais de natureza exuberante, proporcionando experiências sensoriais diversas aos seus participantes, por meio do uso de psicoativos e das emoções partilhadas coletivamente.

São um subtipo das raves, um imenso universo de festas e festivais que acontecem por todo o globo, onde a produção e a reprodução de música eletrônica é predominante, em sua diversidade: *house*, *techno*, *drum'n'bass*, *dub*, *trance*. O termo rave, então, engloba uma enorme

variedade de estilos e tendências, que se desenrolam proporcionalmente, em uma infinidade de símbolos, valores e práticas.

Desse imenso e heterogêneo universo, nesta dissertação serão analisadas apenas as **raves psicodélicas**, conhecidas também por seus participantes como **festas de trance**, que se diferenciam das demais pela vertente musical que privilegiam: o *trance*; pelos locais escolhidos para realização das festividades: ambientes naturais afastados dos centros urbanos; pelo tempo de duração dos eventos: acima de 12 horas; pela decoração psicodélica: imagens de deuses, alienígenas, mandalas, desenhos fractais, cores fluorescentes e luzes negras; pela preferência por determinados psicoativos: LSD, ecstasy e maconha; pela forma de interação entre os participantes: se prima pelo contato e comunhão como tribo; e pelo objetivo central: atingir o êxtase coletivo.

O modo de festejar ao ar livre, ao som de música eletrônica, sob o efeito de psicoativos, teve como origem o chamado Verão do Amor, no ano de 1987, em Ibiza, Espanha. Influenciada pela ética DIY(*do it yourself*) do punk e pelo movimento hippie, sua propagação se deu em território inglês. Lá o modo rave de festejar desenvolveu suas práticas ao mesmo tempo em que a música que o embala foi sendo aperfeiçoada (Cf. SAUNDERS1995).

Amplamente desenvolvida em solo europeu, a música eletrônica e a festa desenvolvida em torno dela são levadas até as praias de Goa, na Índia. Tida como berço da espiritualidade pelos *hippies* e mochileiros, Goa, desde o início da década de setenta abrigava comunidades de *hippies* expatriados, que direcionaram as raves para uma vertente específica da música eletrônica: o *trance*.

Até o início dos anos de 1990, as festas rave aconteciam de forma esporádica, com público reduzido, na maioria das vezes de forma ilegal e improvisada. Nessa perspectiva, os pontos marcantes do circuito das

raves eram as praias de Goa na Índia, os galpões londrinos, e a ilha de Ibiza, na Espanha. O crescimento gigantesco dessas festas se mostra por meio de sua atual repercussão, que atinge todo o planeta reunindo milhões de pessoas.

Contam os festeiros, que as primeiras fitas com gravações de música eletrônica chegaram ao nosso país em meados da década de oitenta. Anos depois, as então desérticas praias de Trancoso na Bahia, serviram de palco para as experiências iniciais do modo de festejar psicodelicamente a rave no Brasil. Lá, ao longo do verão, reuniam-se hippies, DJs, buscadores espirituais e mochileiros de diversas partes do mundo para dançar ao ritmo do *trance* e sob o efeito de psicoativos, em especial o LSD. Por quase uma década, tais festejos permaneceram no anonimato, sendo realizados de forma cooperativa e não lucrativa. Aconteciam nos jardins e quintais de amigos, em chácaras nas zonas rurais, próximas aos grandes centros ou em praias afastadas das cidades.

Em meados da década de noventa, na gigantesca São Paulo, a nova forma de festejar ao som de música eletrônica psicodélica tomou conta dos sítios nos arredores da cidade. O rápido crescimento do fenômeno das raves psicodélicas, primeiro em São Paulo, logo em seguida em todo o Brasil, se desdobrou num estilo de festa específico: as megarraves, caracterizadas pelo processo de profissionalização dos eventos.

Foi em 1998 que o grupo Xxxperience convidou festeiros para um “ritual” regido pelo “prazer, sonoridades, imagens, psicodelia, misticismo”. Lá os participantes seriam apresentados “ao caminho da harmonia, felicidade plena” a partir da articulação “das energias física, emocional e sexual” com a finalidade de reconhecer “o caráter sagrado de toda a vida” (ABREU 2005, p. 39).

Para a realização desse ritual foram oferecidos aos convidados 17 horas de música, duas pistas de dança, 60 mil watts de som, laser

colorido, telão, 1.300.000 m<sup>2</sup> de área verde, cachoeiras, cinco lagos, piscinas, tobogã de água, cinema, massagens, fogueiras, voos panorâmicos de balão, performance de tambores e danças tribais, danças com fogo, com bolas de cristal, malabares, e 3 bares.

Na virada do milênio as raves já haviam atingido proporções nacionais e características comerciais, com estratégias específicas para atingir públicos cada vez maiores e mais diversos. Como reação ao processo de profissionalização, surgem quase simultaneamente raves privadas, que tinham por finalidade remontar à atmosfera criada nos eventos originários de Goa e das festas do sul da Bahia. Na tentativa de revitalizar as experiências primeiras, outro estilo de festejo também se consolida: os festivais.

Nesses, os festejos e a música duram vários dias e podem ser observadas várias estruturas montadas para atender ao público, como praça de alimentação, área de camping com banheiros (químicos ou de alvenaria), mercados que oferecem produtos regionais, artigos de decoração de festas, vestuário, e produtos alimentícios, além de vários ambientes de descanso com músicas diversas. Alguns festivais contam até mesmo com creche ou jardim de infância, com monitores que organizam atividades para as crianças, enquanto os pais estão na festa. Posto médico e posto de informações também estão presentes nas estruturas montadas. Assim, cria-se o ambiente de uma vila temporária, onde os participantes podem conviver 24 horas por dia.

As festas de música eletrônica psicodélica têm duração acima de doze horas, chegando até a 10 dias, constituindo, neste caso, um festival. O número de participantes também é variável, reunindo, no caso de uma festa privada (chamada pelos festeiros de *private*, em inglês, é normalmente promovida pelos próprios participantes, que se conhecem

e, com frequência, são amigos) um pequeno número de pessoas, ou, no caso das megarraves, podendo chegar a 35.000 pessoas.

Os espaços criteriosamente selecionados transformam-se em palco para a realização das festas e festivais e a presença de equipamentos eletrônicos se destaca em meio à natureza: *CDJs*, *pickups*, *mixers*, geradores, amplificadores, potências, caixas de som, canhões de laser, projetores de imagem, refrigeradores e muitas luzes negras compõem o cenário das raves, podendo a lista contar ainda com sintetizadores, *samplers*, computadores, sequenciadores, teclados e baterias eletrônicas.

## 1.2. *VIBE* E PSICODELIA

O *trance* é o estilo musical que caracteriza as raves psicodélicas. O termo designa ‘transe’ na língua inglesa. Nesse sentido, a sonoridade é produzida com a intenção de estimular estados alterados de consciência.<sup>5</sup> Nesse contexto, os DJs elaboram frequências sonoras, por vezes imperceptíveis aos ouvidos, para criar nos ouvintes estados cerebrais semelhantes ao da hipnose (FERREIRA, 2006). O *trance* psicodélico, também chamado de *psy-trance*, tem como marca distintiva melodias repetitivas sobre linhas de baixo sintetizado num ritmo bastante acelerado. Atualmente, possui uma imensa variedade de subgêneros, dos quais podemos destacar o *full on*, o *dark* e o *progressive*.(ver a seção 2.4, *infra*, p.45)

A cultura do *trance* se constrói a partir de uma atualização do psicodelismo característico da década de 1960, ligado, sobretudo ao

---

<sup>5</sup> O termo ‘psicodélico’ foi criado pelo psiquiatra britânico Humphry Osmond em 1957. Ele buscava um nome para a experiência induzida pelo LSD e contactou seu amigo, o escritor inglês Aldous Huxley, que defendia o uso terapêutico da droga. O termo adotado por Osmond deriva do grego antigo e pode ser traduzido como ‘revelador da mente’.

movimento *hippie*. Soma ainda, elementos esotéricos, místicos, ambientalistas e *New Age*.

O empreendimento coletivo que move este tipo de festejo é a construção da *vibe*. Entendida como resultado da atuação grupal, a *vibe* é sentida após uma sequência de interações entre os presentes, sensibilizados pelo uso de substâncias psicoativas e pela música psicodélica. Ana Flávia Nascimento nos esclarece sobre a noção de *vibe* no ambiente das raves psicodélicas:

O que tenho constatado frente a comparações é que a mais importante, profunda e transcendente característica do ritual é a expansão energética, ou seja, a transformação que ocorre a partir daquela experiência específica. Os participantes dos festivais psicodélicos chamam essa energia de *vibe* – vibração –, que corresponde à energia produzida por intermédio da vibração da música, do ambiente, da dança, das pessoas e dos elementos que compõem o cenário. (NASCIMENTO 2006, p. 27)

Nesse sentido, as festas e festivais de música eletrônica psicodélica combinam fatores de intensa carga simbólica desenvolvendo um tipo de performance em que a busca pelo êxtase é tido como o principal objetivo comum. Para isso, são utilizados como recursos os psicoativos, a música e a dança repetitiva, os estímulos visuais e o contato com elementos da natureza.

Assim, milhares de jovens e adultos, por todo o país, saem das áreas urbanas em busca de lugares afastados, onde a imagem do asfalto, dos gigantescos prédios, das fábricas e comércios, é substituída por paisagens naturais que ousam negar a realidade concreta da vida cotidiana; onde o som atordoante de buzinas e motores é trocado pelo som de imensas paredes de áudio que potencializam a criação de um mundo temporário, destinado a atividades extracotidianas, insubmissas e incertas.

A palavra rave, em inglês, designa ‘falar de modo irracional’, ‘falar como em um delírio’, ou mesmo ‘elogio’ e ‘entusiasmo exagerado’;

outrora podia referir-se ao exercício de uma paixão aguda.<sup>6</sup> Tais substantivos e adjetivos revelam muito sobre o ambiente das festas, onde a proposta de se criar um mundo extraordinário pode ser percebida em sua estética, nos lugares escolhidos para sua realização e no próprio nome dado aos festejos – um exemplo é o maior festival de música eletrônica psicodélica da América Latina, o Universo Parallelo – e, sobretudo, na busca insistente por estados psíquicos alterados, promovidos, em geral, pelo uso de substâncias alucinógenas.

As atitudes hedonistas marcadas pela devoção ao prazer associam-se diretamente ao enfatizado uso de substâncias alucinógenas, sendo esta prática característica primordial do modo de festejar a rave psicodélica. A natureza fundamental dos efeitos das substâncias privilegiadas é psíquica, tendo como características físicoquímicas a baixa toxicidade, produzindo efeitos fisiológicos mínimos, como o aumento da pupila (midríase) e taquicardia. A dose necessária para sentir os efeitos desejados é muito pequena, sobretudo quando se trata de substâncias sintéticas.

Nas raves de maneira geral, destaca-se a ingestão de ecstasy, muito conhecido entre os consumidores como “bala”. A história deste psicoativo, por vezes, se confunde com a própria história das raves. O uso dessa substância em especial é tido como elemento fundamental para diferenciação desse tipo de celebração, como nota Carolina de Camargo Abreu:

Sem a pretensão de fechar qualquer levantamento sobre a porcentagem de *ravers* que consomem ou já consumiram ecstasy alguma vez, é possível afirmar que a maioria dos presentes em uma festa rave consome o ecstasy ou já experimentou esse psicoativo alguma vez [...]. O uso do ecstasy é predominante entre os ravers [...]pois é como se esse psicoativo fosse privilegiado para a instauração do tipo de

---

<sup>6</sup> Cf. <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/rave>> e <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/rave>>. Acesso em 9 jul. 2014.

celebração que se deseja nas raves: uma experiência coletiva e de compartilhamento, a *vibe* da festa. Vale lembrar que, além de carregar forte valor simbólico, o ecstasy é uma substância que proporciona e motiva emoções de empatia nos seus consumidores – o ecstasy já foi chamado de “pílula do amor”. (ABREU 2005, p. 152)

Assim como o ecstasy, mundialmente conhecido como a “droga das raves”, outras substâncias psicoativas ganham destaque nas festas de *trance*. Trata-se de substâncias alucinógenas, tidas como imprescindíveis para construção de um universo idealizado, marcado por experiências sensoriais diversas, conhecidas vulgarmente entre os festeiros pelos termos “viagens” e “lombas”.

Nesse sentido, o pesquisador português Vasco Gil Calado destaca em seu trabalho as preferências e as restrições às substâncias psicoativas: a heroína e, em menor grau, o álcool são desacreditados por estarem normalmente associados a outros estilos de vida. Dessa forma, são privilegiadas substâncias psicodélicas e “expansoras da consciência”, como “o LSD e outros alucinógenos”, e são glorificadas “substâncias naturais” como “os cogumelos mágicos ou a psilocibina, vistas como absolutamente inofensivas”. Para Vasco Gil:

Visto à luz dos referentes culturais *trance*, com alusões constantes a um mundo “fantástico”, esotérico e psicadélico, estas tendências parecem encaixar. A fuga ao cotidiano, a procura de paraísos artificiais sensoriais e a alteração intencional dos sentidos são tomadas como fins em si mesmo. O consumo de determinadas substâncias é visto, assim, de uma forma utilitária, como algo que permite a “viagem”, enquadrando-se dentro dos valores e da ideologia que esta subcultura se apropria no seu discurso. (CALADO 2007, p. 26)

O LSD, muito conhecido entre os consumidores brasileiros por “papel”, “doce”, “quadrado”, ou, simplesmente, “ácido” na cena *trance* brasileira, é adotado como um alucinógeno privilegiado para embalar as raves psicodélicas, já que seus efeitos estão em consonância com a proposta da celebração de criar experiências sensoriais diferenciadas

daquelas experimentadas em espaços regulados pelas convenções sociais tradicionais. Nesse sentido, um depoimento de um participante ressalta a eficiência do psicoativo em potencializar as experiências excepcionais proporcionadas pelo ambiente, pela música e pela dança:

Eu não dispenso nada, o que tiver eu uso. Mas o ‘papel’ não pode faltar, é essencial! Pra mim, ele tem tudo a ver com o ambiente. O ‘papel’ deixa a gente mais sensível à música, à decoração, muda a percepção. Sem falar na duração da ‘lombra’, que condiz com o tempo de duração da festa. Se eu tomo um ‘papel’ e sei que vou ficar ‘doidão’ por mais de doze horas, então eu não vou ficar num ‘frevo’ [festa] que acaba antes do sol nascer. Só a rave pra sustentar o tamanho da minha ‘lombra’, qualquer outra festa fica pequena. E aqui, eu sei que vou encontrar pessoas que tão curtindo a mesma *vibe*...<sup>7</sup>

Considerada uma das mais potentes substâncias alucinógenas, o LSD é capaz de produzir alterações significativas nos sentidos. Seu uso pode causar alteração da noção espacial e temporal, pensamento desordenado, dificuldade de concentração, euforia, angústia, ansiedade, pânico, sinestésias, alteração da sensibilidade sensorial, alucinações auditivas e visuais, perda do controle emocional, despersonalização e experiências místicas, entre outras implicações. Contudo, os efeitos do psicoativo estão diretamente relacionados com o ambiente onde é consumido, com as pessoas que estão à volta, com a qualidade do fármaco consumido, com as experiências prévias do indivíduo e com sua maneira de interpretá-las (Cf. HOFFMAN 1979).

Na fala do participante fica evidente a relação direta entre a rave psicodélica e o ácido lisérgico, apresentando-se o psicoativo como um dos principais fios condutores para se penetrar em mundos ainda não explorados, que se distanciam da lógica e das regras da vida comum em

---

<sup>7</sup> Depoimento registrado na Festa da Vagalume, 03 jul. 2010. O depoente, na época com 27 anos, frequentava de maneira assídua as festas de *trance* do DF e entorno e, apesar de não termos nenhuma intimidade – eu o havia visto poucas vezes, sempre nas festas –, o jovem falou abertamente sobre temas que, em outros ambientes, seriam tabus.

direção ao que se quer fantástico. Contudo, o mesmo depoimento deixa claro: apesar da importância do LSD, o uso de outras drogas é constante. Nesse sentido, é comum o uso de substâncias como cocaína, maconha, haxixe, mescalina, DMT (dimetiltryptamina), MD (metanfetamina), cogumelos, ayahuasca, cetamina (ou ketamina) e álcool, além de energéticos.

Vasco Gil Calado (2007, p. 26), a partir dos relatos recolhidos em fóruns da internet voltados às festas de *trance*, pondera que o tom geral dos discursos dos participantes é de relativização do uso, sem nenhum peso moralmente negativo e atribui-se a cada um a total responsabilidade sobre as consequências da utilização. Quaisquer implicações negativas, quando reconhecidas, são associadas ao padrão de consumo e nunca aos psicoativos em si.

### 1.3.MEMBROS DA TRIBO

O pesquisador Victor Alberto Abreu Silva, em sua pesquisa sobre as diferenças entre os estilos de festas de música eletrônica de pista, identifica os participantes das festas de *trance* como majoritariamente jovens, em geral universitários, muitas vezes estudantes das áreas de humanidades e artes, oriundos da classe média, com um nível cultural relativamente elevado e discursos que fazem referências a perspectivas históricas e filosóficas. Sobre as matrizes discursivas que sustentam o movimento do *trance* psicodélico, o pesquisador anota que:

O movimento *Trance* é assumidamente neo-hippie, onde os valores como a liberdade individual, a defesa da natureza e a ligação à espiritualidade são defendidos havendo mesmo um sentido de missão na divulgação destas ideias. Paralelamente, e dadas as características neo-hippies deste movimento, as festas são frequentadas por jovens adeptos de um estilo de vida alternativo, muitas vezes ligados a ideologias de tipo anarquista. (SILVA 2005, p. 69)

Devido à peculiaridade de suas características e de suas matrizes discursivas, as raves psicodélicas são compreendidas como a vertente *underground* do universo das raves, opondo-se aos estilos tidos como *mainstream*. Nesse sentido, por *underground* entendemos um conjunto de práticas que determinam a maneira como esses jovens se posicionam entre si, como se posicionam entre outros grupos e como delimitam seus espaços na sociedade contemporânea.

O termo “underground” é a expressão pelos quais *clubbers* se referem a coisas subculturais. Mais do que “na moda” ou “moderno”, sons e estilos underground são “autênticos”, e são situados em oposição a produção [sic] e ao consumo em massa. Undergrounds denotam mundos exclusivos cujo ponto principal não é o elitismo, mas aqueles parâmetros geralmente relacionados a grupos particulares [...] Undergrounds são construções nebulosas; seus públicos afastam-se de uma categorização social definitiva [...] Undergrounds se definem mais claramente pelo que eles não são – isto é, “mainstream” (THORNTON 1994,<sup>8</sup> apud FEITOSA 2003, p. 7-8).

De maneira genérica, os participantes das festas de música eletrônica a nível global são conhecidos por *ravers*. Contudo, mais especificamente, os participantes das raves psicodélicas se auto-intitulam *trancers*, numa reapropriação da palavra inglesa que designa o estilo mais tocado no festejo, o *trance*. No Brasil, o termo é reelaborado em função da língua e os participantes se identificam como ‘tranceiros’.

Tal designação fica evidente no manifesto *A arte de ser trancer*, distribuído em algumas festas e festivais no Brasil e no mundo: “Os *trancers* reconhecem-se pelo olhar [...] e... dançam juntos quando chega à luz da madrugada”(ver anexo 1, *infra*, p. 156). Nesse sentido, os ‘tranceiros’ se reconhecem como uma tribo global, caracterizada por estéticas, comportamentos e discursos específicos:

---

<sup>8</sup> THORNTON, Sarah. Moral Panic, the media and British rave culture. In: ROSS, Andrew & ROSE, Tricia (eds.). *Microphone fiends: youth music and youth culture*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1994, p. 177 e 178.

A rave é, desta forma, vista como o território dos adeptos de música electrónica. Uma zona própria e à parte da sociedade, tanto espacial como temporalmente. Uma zona onde os *ravers* podem concretizar as suas fantasias e assumir um estilo de vida alternativo sem inibições e em comunhão com os seus pares. (CALADO 2006, p. 17-18)

A rave se estabelece pela afiliação, considerados os sentimentos e interesses partilhados. Dessa forma, além das experiências sensoriais, os *ravers* partilham símbolos, valores e práticas que os identificam enquanto tribo. O espaço onde se dá esta articulação é identificado pelo nome de ‘cena eletrônica’ e delimitado por meio do circuito específico do trance psicodélico, composto por espaços geográficos e virtuais onde se dá a interação entre sujeitos e grupos.

A noção de ‘cena’ está intimamente ligada à ideia de visibilidade: aquele que ‘está em cena’ protagoniza diante daqueles que o observam, seus espectadores. A ‘cena’ devidamente delimitada ao circuito eletrônico psicodélico enfatiza o pressuposto de que este se instala como forma de manifestação de questões grupais, que, por meio de estilos específicos, atuam como espetáculo nos espaços públicos (Cf. MAGNANI 1999).

O momento de atuação tem por palco as paisagens naturais; por cenário, artifícios eletrônicos e decorações carregadas de reapropriações simbólicas diversas; por figurino, corpos marcados por tatuagens, piercings, *dreadlocks*, botas, óculos, cartucheiras, sandálias de couro, saíões e batas com temáticas indianas, tecidos com *tie-dye* e cores fluorescentes; por roteiro, unir-se aos pares para experimentar sensações diversas. Assim, “mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (MAFFESOLI 2006, p. 133). Partilhando desses mesmos gostos, os *ravers* se identificam como uma tribo global.

Nesse peculiar modo de festejar, o principal veículo de comunicação entre os ‘membros da tribo’ é o corpo, como forma de experimentar e exteriorizar sensações. A busca pelo êxtase, motivação máxima do festejo, deve necessariamente envolvê-lo, seja no uso de substâncias psicoativas, nos movimentos da dança, nos afetos e carícias trocados entre os participantes ou no ‘jogo dos sentidos’ propiciado pela junção de todos esses fatores somados ao *trance* psicodélico (Cf. COUTINHO 2004).

Dessa maneira, as roupas, os adereços, as marcas corporais são peças-chave para a compreensão do universo articulado nas raves, onde a partilha de valores, ideais e sentimentos se exterioriza pelo corpo, na imagem por ele revelada. A escolha do visual para atuar no festejo corresponde à eleição de um conjunto de marcas distintivas, da opção por elementos específicos.

Os ‘tranceiros’ identificam-se como uma ‘tribo global’, para além das diferenças sociais, étnicas e culturais. Sua alteridade básica é, muitas vezes construída por meio das imagens de aliens, enfatizando a condição humana genérica, sem distinção de cor, idade ou sexo. Utilizam-se da língua inglesa para articular categorias e vocabulário supranacionais. Elabora-se, a partir disso, uma festividade globalizada, com características que transcendem as fronteiras, criando mercados e redes articuladas num âmbito mundial.

No que tange à perspectiva econômica, as *raves* psicodélicas são atividades de entretenimento bastante lucrativas, que possuem estratégias de mercado características do capitalismo. O preço elevado dos ingressos, das bebidas e de vários outros produtos comercializados nas festas e festivais, sugerem uma seleção do público que privilegia grupos sociais elitizados, enquanto exclui outros segmentos menos favorecidos economicamente. Da mesma maneira, os locais,

normalmente paradisíacos, onde acontecem os mais renomados festivais, são de difícil acesso e, conseqüentemente, o custo para se chegar até eles é elevado.

Dessa forma, o modo de festejar desenvolvido pelas raves psicodélicas marca um interessante processo histórico, no qual as articulações comportamentais, estéticas, simbólicas e ideológicas, nos possibilitam compreender a íntima relação do ser humano com seu próprio tempo. Tempo este, permeado pela latente sensação de ruptura, na qual manifestações sociais até então sufocadas pelo ego racional moderno, voltam à ordem do dia com toda intensidade. Analisar essa relação humano-temporal é o objetivo principal desta dissertação.

## 2. NO RITMO DOS SÉCULOS



Música maquinal é cosmogénica. Ela nunca para de gerar mundos 'míticos de experiência eletronicamente processada'.

Kodwo Eshun

## 2. MÚSICA E FESTA: FENÔMENOS GLOBAIS<sup>9</sup>

### 2.1. QUEBRANDO REGRAS

Em sinergia com os diversos acontecimentos que se deram na passagem do século XIX para o século XX – como o crescimento das cidades, a eletrificação, a criação do rádio e do cinema, a produção em massa de bens de consumo, o avanço do capitalismo, a aceleração do desenvolvimento industrial e do próprio tempo–, inúmeros movimentos vanguardistas despontaram conjuntamente ao anseio pela mudança, por algo que trouxesse à tona o novo, o experimental. Diversos artistas se distanciavam cada vez mais dos padrões até então estabelecidos pela arte acadêmica passando a produzir uma arte inovadora, em consonância com o mundo novo que irrompia.

Sob o signo das máquinas, das fábricas e das grandes cidades os movimentos vanguardistas transformaram a concepção de arte. Como afirma Peter Gay (2009, p. 19), “o mundo externo foi agente e alvo dos programas modernistas, com todo seu sentimento de urgência”. O historiador germânico-americano nos fala do fascínio pela heresia como algo presente em toda a obra modernista; o gosto por chocar, por demonstrar por meio da arte a insubordinação a todas as regras vigentes. Cada movimento de vanguarda expressava a liberdade de criação, com atitudes artísticas violentas e radicais. O mesmo se deu na música.

Assim, uma verdadeira revolução se deu no seio da arte musical e em sua linguagem, com a completa ruptura dos modelos tradicionais de se fazer e de se ouvir música. Defendendo a liberdade de expressão, o movimento futurista, por exemplo, introduziu na música técnicas de

---

<sup>9</sup> Para acompanhar a leitura deste capítulo, sugere-se ouvir o CD (*ver anexo 2, infra, p. 153*).

produção sonora não convencionais, incorporando o ruído como elemento musical e valorizando o que até então era entendido como ‘barulho’. Destaquemos também o Expressionismo, que tinha a música como forma de “expressar as regiões mais escondidas da alma, para possibilitar um olhar para dentro de si mesmo e deixar transbordar esse mundo interno” (KERR 2011, p. 57).

Assim como outros pressupostos tradicionais na literatura, na arquitetura e na pintura, o sistema tonal foi colocado em xeque na música. O rompimento com essa ordem musical tradicional se deu em 1909, com a primeira obra atonal, composta pelo expressionista austríaco Arnold Schönberg. Posteriormente, em 1924, ele iria além com a criação do dodecafonismo serial, técnica composicional onde as doze notas da escala cromática eram tratadas de forma equivalente, sem nenhuma hierarquia entre elas como no então vigente sistema diatônico.

A importância dessa subversão hierárquica, iniciada ainda no século XIX – e Schönberg encontrou inspiração tanto em Wagner quanto nos textos do *fin-de-siècle* – é realçada pelo historiador Carl Schorske (1988, p. 323-324; grifo do autor):

Desde a Renascença, a música ocidental tinha sido concebida na base de uma ordem tonal hierárquica, a escala diatônica, cujo elemento central era a tríade tônica, a tonalidade definida. A tríade era o elemento de autoridade, estabilidade e, sobretudo, repouso. Mas música é movimento; se a consonância é tida apenas como um quadro em repouso, todo movimento será dissonante. Nosso sistema musical subordinava rigidamente o movimento à tonalidade, de modo que todo movimento surgia da tríade tônica e voltava a ela. A dissonância era legitimada enquanto elemento dinâmico – partindo do contexto da tonalidade –, na medida em que tinha sempre que se referir a esta. A modulação – a passagem de uma a outra tonalidade – era um momento de ilegitimidade permitida, um estado acentuado de ambiguidade, a ser resolvido por uma nova orientação numa nova modalidade, ou pelo retorno a uma anterior. [...] A dissonância – excursão dinâmico a partir da tônica – dava animação à música, e constituía a fonte primária de sua expressividade.

A tarefa do compositor era a de manipular a dissonância no interesse da consonância, como um líder político num sistema institucional que manipula o movimento, canalizando-o para servir aos propósitos da autoridade estabelecida. De fato, a tonalidade na música pertencia ao mesmo sistema sociocultural onde se encontrava a ciência da perspectiva na pintura, com seu foco centralizado: o sistema barroco do status na sociedade e do absolutismo constitucional na política. Fazia parte da mesma cultura que privilegiou o jardim geométrico – o jardim como extensão da arquitetura racional sobre a natureza. [...] O sistema tonal era uma organização musical onde os tons tinham um poder **desigual** para expressar, validar e tornar suportável a vida do homem numa cultura hierárquica racionalmente organizada. Apropriadamente, o objetivo da harmonia clássica na teoria e na prática era fazer com que todo o movimento ao final recaísse dentro da ordem (o termo musical é “cadência”). O século XIX via-se, de modo genérico, como “um século do movimento” onde “as forças do movimento” desafiavam “as forças da ordem”. Era este também, o caso na música. Por isso foi o século da expansão da dissonância – o meio do movimento tonal – e erosão da tonalidade fixada, centro da ordem tonal. Na música e em outros setores, o tempo avançou sobre a eternidade, a dinâmica sobre a estática, a democracia sobre a hierarquia, o sentimento sobre a razão. Richard Wagner [...] tornou-se o inimigo público número um da tonalidade tradicional. Em seu *Tristão e Isolda*, Eros volta em ritmos e cromatismos ondulantes para reivindicar seus direitos contra a ordem política e moral estabelecida, expressa no compasso rígido e na harmonia diatônica. Os tons cromáticos – semitons – têm todos um único valor, e constituem um universo de sons igualitário. Para alguém acostumado à ordem hierárquica da tonalidade, tal democracia é perturbadora. É a linguagem do fluxo, da dissolução. Da liberdade ou da morte dependendo do ponto de vista.

A abolição das hierarquias diatônicas, em consonância com os contextos político, social, intelectual e econômico rubricados pela 1ª Guerra Mundial e pela sensação de aceleração do tempo que caracteriza o século XX, representou a suspensão dos princípios fundamentais da tradição musical no momento em que a comodidade dos valores vigentes deu lugar ao fetiche pelo caos, pelo enfrentamento e por manifestações que possibilitassem a inovação em diversas ordens.

## 2.2. ELETROCUTANDO SONS

Essa violenta ruptura com a arte ordenada e hierárquica foi o ponto de partida para inúmeros experimentalismos, inclusive tecnológicos, que renderam ao século XX o título de ‘mais instigante de toda a história da música’ (Cf. SILVA 2011). Com a popularização da energia elétrica e a inspiração dos movimentos vanguardistas, começam a surgir os primeiros instrumentos eletroacústicos. Por volta de 1906, o músico Thaddheus Cahill construiu o telarmônio, também conhecido como dinamofone (Cf. ZUBEN 2004). O gigantesco instrumento – a segunda e a terceira versão pesavam cerca de 200 toneladas – era constituído por um dínamo elétrico que, associado a indutores eletromagnéticos, produzia diferentes frequências sonoras – o aparelho era conhecido por sua habilidade de reproduzir os sons dos instrumentos orquestrais de madeira, como flauta, fagote, clarinete e também o violoncelo – e era comandado por um teclado e um painel de controle com os sons difundidos por linha telefônica. Simultaneamente,

surgiram as primeiras tentativas de criar procedimentos eletrônicos para usos técnicos: rádio, amplificação de sinal sonora gravada [sic]. Outros músicos-inventores começaram logo a fuçar componentes eletrônicos criando circuitos ressonantes, que num momento de sintonia correto gerava som: o som puro – chamado de som senoidal – ou alguns outros próximos que, convenientemente amplificados, podiam ser escutados. Logo mais apareceram músicos para aproveitar esses sons e fazer música com eles, articulando-os em frequência e intensidade, fazendo com que eles seguissem uma escala ou executassem melodias (SILVA 2011, p. 1056).

Com o fim da 1ª Guerra Mundial, os esforços dos inventores foram concentrados em tornar os equipamentos mais econômicos e compactos. Em 1919, o engenheiro russo Lev Termen (ou Léon Theremin) criou um instrumento homônimo, o theremin, controlado pelo movimento das mãos do músico captado por duas antenas de metal que modificavam,

uma a altura (grave/agudo) e outra o volume do som emitido. Na década seguinte, foram popularizados instrumentos microtonais, como as ondas martenot, que reproduzia as microtonalidades encontradas na música hindu. Alguns anos depois, surgiram instrumentos polifônicos como o órgão Coupleaux-Givelet (1928), que podia ser programado por cartões perfurados (muito embora a técnica só tenha sido completamente explorada com o lançamento do sintetizador RCA, em 1957), e o hoje clássico órgão Hammond (1934), que podia sobrepor reverberações às notas que produzia.

Com a invenção desses primeiros instrumentos eletroacústicos, outra revolução sobreveio na forma de criar e ouvir música. Durante milênios, os seres humanos ouviram sons que guardavam estreitas relações com os corpos que as produziam, tanto o corpo dos instrumentos como o de quem os toca. A música, até então, sempre fora criada a partir da vibração do ar (instrumentos de sopro), da fricção de cordas (instrumentos de corda) ou do golpear algum objeto (teclas, cordas ou percussão). Ao longo do século XX, com o acesso à energia elétrica, a revolução do conhecimento da física e das ciências cognitivas e o emprego crescente de tecnologias eletrônicas e digitais na elaboração sonora, toda a experiência auditiva acumulada ao longo da história da humanidade foi transformada. Ao nos afastarmos do século XX, é cada vez mais comum ouvirmos sons derivados de “corpos invisíveis, contidos nos circuitos de sintetizadores, *samplers*, gravadores magnéticos e computadores” (IAZZETTA 1997, p. 28).

Como nos aponta o pesquisador da área de Música e Tecnologia Fernando Iazzetta, ainda que as ondas sonoras que alcançam nosso aparelho auditivo possuam a mesma natureza sejam elas oriundas das batidas de um tambor ou de variações de estado em circuitos eletrônicos contidos em um sintetizador, o processo de fabricação de cada uma delas

são completamente diferentes. E a audição de sons eletronicamente construídos não mais explicita as relações concretas, mecânicas e aparentes dos instrumentos acústicos tradicionais, já que aqueles são elaborados a partir de processos invisíveis à nossa percepção. Assim, “ao se criar uma situação anormal, quase fantástica, fazendo com que se ouça o som sem que se veja o corpo que o produz é realçado o caráter mágico da relação daquilo que se ouve com aquilo que se vê” (IAZZETTA 1997, p. 29).

No decorrer da 2ª Guerra Mundial, o acelerado desenvolvimento tecnológico se mostrou determinante para a evolução da música eletrônica. Os engenheiros alemães da firma AEG haviam criado um gravador de fitas magnéticas capaz de registrar qualquer som com baixa distorção. Com a capacidade das fitas magnéticas de repetir o que fora previamente gravado de diferentes ‘formas’, o uso do gravador como um instrumento musical passou a ser conhecido por *sampling*. Por meio do uso de uma ‘amostra’ ou ‘pedaço’ – em inglês, ‘sample’ - de som gravado, torna-se possível a manipulação das notas para se criar complexas melodias, novos padrões rítmicos e diversos efeitos. Assim, podemos dizer que,

A aceleração do processo diversificado da música do século XX não tem paralelo em outros séculos. As sucessivas revoluções da eletrônica e da informática, a reviravolta causada pelas grandes guerras do século, especialmente a segunda, cuja existência trouxe uma era de descobrimentos e aperfeiçoamentos técnicos, devem ser anotadas como fatores importantes dessa aceleração (SILVA 2011, p. 1050).

As experiências tecnológicas com novos instrumentos levaram, como era de se esperar, a novas formas de pensar e fazer música. Na França, a *musique concrète* resultou da iniciativa do engenheiro eletrônico Pierre Schaeffer, chefe do setor de sonoplastia da rádio Francesa, em Paris, e responsável pelos arquivos de som utilizados em programas de rádio-

teatro. Sua ‘música concreta’ foi elaborada a partir de 1948 com a gravação e transformação em estúdio de objetos sonoros como sons-ambiente, ruídos gerados por toca-discos e palavras, além da manipulação sonora desses sons por meio da variação da velocidade ou do sentido das gravações criando, assim, as primeiras mixagens:

As gravações seriam filtradas, recortadas, superpostas, mixadas no estúdio e o compositor as manipulava [sic] de maneira diferente da que o músico tradicional trabalhava com as notas, e mais parecida com a forma com que o escultor trabalha seu material (SILVA 2011, p. 1058).

Quando a tecnologia das fitas magnéticas ficou amplamente disponível, Schaeffer criou os primeiros loops de fita, gravando um trecho sonoro, cortando a fita e unindo o início e o fim do excerto. O loop, tocado continuamente no gravador, produzia então um padrão sonoro rítmico e repetitivo. Modificações na configuração das cabeças de leitura do gravador permitiam alterar o padrão sonoro durante a execução dos sons.

Sincronicamente, em Colônia, Alemanha, Werner Meyer-Eppler introduz o termo *elektronische Musik* (1949) para designar a prática da composição musical a partir de sons gerados por aparelhos eletrônicos. A ‘música eletrônica’ de Meyer-Eppler e Herbert Eimert buscava experiências com sínteses sonoras que usavam técnicas de gravações e montagens semelhantes às realizadas pela *musique concrète*, porém eram aplicadas somente a sons eletrônicos, gerados por osciladores.

Enquanto a música concreta optava inicialmente pelo **processamento** ou **tratamento sonoro** de sons já existentes, “concretos”, a música eletrônica preferia gerar seus próprios sons através de técnicas de **síntese sonora**, extraíndo dos aparelhos eletrônicos (originalmente projetados para o rádio) o que estes poderiam oferecer como material sonoro. **Síntese** e **tratamento** constituíam – e até hoje constituem – assim, os dois pilares fundamentais de toda e qualquer prática composicional realizada em estúdio eletrônico (FRITSCH 2008, p. 17; grifos do autor).

Ao longo do século, muitas foram as denominações atribuídas às variantes da música experimental criada por meios eletrônicos, como, por exemplo, *musique concrète*, *elektronische Musik*, *organized sound*, *tape-music*, *musique acousmatique*, *computer music* (Cf. FRITSCH 2008, p. 22). A partir de 1950, produtores que faziam uso das tecnologias disponíveis em estúdios eletrônicos passaram a difundir o termo ‘música eletrônica’ para demarcar toda a sua área de atuação. Assim convencionou-se chamar assim toda aquela música criada ou modificada por meio do uso de equipamentos e instrumentos eletrônicos, como sintetizadores, gravadores digitais, softwares de composição, computadores.

Da década de 1950 em diante, vários grupos de pesquisa, fomentados pelos movimentos desenvolvidos por alemães e franceses, foram lançados pelo mundo, produzindo música eletrônica experimental em países como Japão, EUA, Polônia, Itália e Suíça, resultando na elaboração de instrumentos inovadores, como os sintetizadores, os primeiros a manipular sinais eletrônicos por meio de osciladores de frequência e convertê-los em som.

Os primeiros sintetizadores eram caros e complexos, o que dificultava sua difusão. Foi quando, em 1964, Robert Moog criou seu sintetizador homônimo, o Moog, controlado por um teclado de piano, o que facilitava sobremaneira sua operação por músicos, ao contrário dos antigos dispositivos, que eram operados por válvulas e filtros elétricos. Os sintetizadores começaram a ganhar seu espaço na música pop. Depois de alguns anos, em 1970, Robert e o engenheiro Bill Hemsath criaram o Minimoog modelo D, bem menor e mais barato que seu antecessor, visando o mercado de sintetizadores no rock. Para isso, o modelo era compacto e resistente, ideal para suportar uma apresentação ao vivo. O

instrumento, no entanto, superou em muito seu objetivo original e se tornou extremamente popular por sua sonoridade característica.

A partir desse momento, a incorporação de elementos eletrônicos na construção das músicas passou a ser comum em bandas de rock progressivo ou psicodélico, como *Pink Floyd*, *Led Zeppelin*, *The Doors*, *Jefferson Starship*, *The Grateful Dead*, *Jimi Hendrix*, *Hawkind* e *Traffic*, embalando o movimento hippie com as chamadas músicas de protesto.

Em 1970, na cidade de Düsseldorf, Alemanha, os músicos Ralf Hütter (teclado) e Florian Schneider-Esleben criam em seu estúdio o *Kraftwerk*, talvez o primeiro grupo popular (i.e., não-erudito) de sucesso a apresentar uma música inteiramente eletrônica. As letras das canções, geradas por sintetizador ou cantadas através de *vocoder*,<sup>10</sup> tratam da vida urbana moderna e das tecnologias do pós-guerra de uma forma minimalista:

Musique rythmique  
Son électronique  
L'art politique  
A l'âge atomique

[Música rítmica / Som eletrônico / A arte política / Na era atômica]<sup>11</sup>

Até hoje considerado o mais influente grupo de música eletrônica, é normalmente mencionado como precursor da dance music moderna, por suas melodias contagiantes e ritmos poderosos e repetitivos.

---

<sup>10</sup> Do inglês *voice + coder*, 'codificador de voz'. Trata-se de um aparelho capaz de registrar a voz humana, transformá-la em um sinal digital e reproduzi-la. Musicalmente, seu efeito é sintetizar a voz dos cantores.

<sup>11</sup> Trecho da música *Electric café*, 1986. O álbum homônimo também traz músicas em alemão e inglês e teve uma versão especial lançada com duas músicas cantadas em espanhol.

### 2.3. DANÇANDO COM ELÉTRONS

Em meados da década de 1970, a chamada disco era a música que ‘sacudia’ os clubes de dança, não por acaso chamados de discotecas, sobretudo nos Estados Unidos. O movimento musical iniciado por grupos marginalizados formados por gays, negros, latinos e mulheres (as divas), tinha como foco a liberdade de expressão e a alegria na pista de dança, com diversos passos coreografados.

A música disco, originalmente elaborada a partir de uma mistura de funk, soul e *rhythm-and-blues*, desenvolveu-se ao longo dos anos setenta e passou a utilizar cada vez mais equipamentos eletrônicos, sobretudo, o sintetizador. O sucesso comercial atraiu a indústria fonográfica que percebeu nas pistas de dança um excelente lugar para o lançamento de novos produtos. “Nesse processo, discotecas viraram laboratórios de teste para as novas músicas dançantes; cópias de gravações eram dadas aos DJs antes de seu lançamento comercial para testar as respostas da audiência nas pistas de dança” (BERGEY et al. 2005, p. 43).

A chamada Era Disco popularizou enormemente os clubes de dança, abrindo caminho para novas experiências voltadas para a música dançante, com um uso cada vez mais amplo de recursos eletrônicos. Assim, na década de 1980, surgiram os quatro principais subgêneros da música eletrônica: *techno, house, drum’n’basse* e *trance*.

A primeira sonoridade eletrônica de consumo massivo, típica da dance music, foi o *house*. Carregada de hibridismos culturais, teve sua origem em Chicago por volta do ano de 1983. Os DJs da cidade dos ventos começaram a mixar batidas feitas com baterias eletrônicas e bases melódicas da música soul e da música disco. O termo provém do nome da gravadora *Warehouse* (‘armazém’, ‘depósito’) e de um clube gay

homônimo onde o DJ Frankie Knuckles, precursor do ritmo, começou a tocar o estilo.

Se a dance music ganhou visibilidade com a Era Disco, nos anos 1970, época em que a música feita para dançar já tinha em grande parte uma condição eletrônica, a ideia propriamente eletrônica se firma nos anos 1980 com a emergência do *house music*. Variante da Era Disco, o *house* só promoveu sua expressividade deixando em segundo plano os vocais, tão caros ao gênero disco com suas divas-intérpretes, dando início a uma ênfase no esgarçamento das notas tiradas em equipamentos eletrônicos (GUSHIKEN 2004, p. 37).

“A presença de vocais, *samples* de cordas e de pianos fazem da *house* um dos gêneros mais melódicos da música eletrônica” (CARLOS et al. 1997). Na Inglaterra, o *house* de Chicago ganhou novas inserções a partir do uso do sintetizador de baixo analógico RolandTB-303, o que resultou numa sonoridade metálica denominada *acid house*, subgênero que exerceu notável influência no *trance* psicodélico (Cf. CAMARGO 2008, p. 44). Já outra variante de sucesso denominada *garage* utiliza muitos vocais e se assemelha bastante à música disco dos anos 70 em uma versão acelerada. Outros subgêneros do *house music* são o *tribal house*, *tech-house*, *electro house* e o *progressive house*.

O *techno*, por sua vez, foi desenvolvido pelos músicos e amigos afro-americanos Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins, sob a influência do som repetitivo do parque industrial da cidade de Detroit, o que intensificou ainda mais o uso de instrumentos eletrônicos, provocando sua efetiva inserção no contexto das transformações tecnológicas de seu tempo. O termo *techno* foi, conforme Atkins, inspirado no conceito de ‘tecnorebeldes’, utilizado pelo escritor Alvin Toffler no livro *A terceira onda*.

A ideia matriz do *techno* é basicamente a mesma desenvolvida pelos músicos do *Kraftwerk*: composições produzidas exclusivamente com material sintetizado. Como variante da música de pista, ou seja, feita para

dançar, o *Techno* aboliu praticamente de vez os vocais e acelerou ainda mais as batidas da percussão.

Os sons digitais são gravados em canais diferenciados, o que cria sensações espacializadas. “Climas” melódicos se repetem num efeito de onda, que vai aumentando de intensidade. A melodia é intercalada ou, simplesmente, se sobrepõe a efeitos “avalanche” criado por batidas que se aceleram (CARLOS et al. 1997).

O ritmo logo passou a ser visto como expressão da angústia pós-industrial, e as músicas criadas a partir de temáticas *high-tech* e de ficção científica. Tendo se tornado o carro-chefe da música eletrônica de pista, em 1988 a Virgin Records fechou contrato com Derrick May e Neil Rushton, jornalista e produtor britânico, para realizarem uma compilação da música de Detroit, lançando para todo o mundo o álbum *Techno! The new dance sound of Detroit*.

No ano seguinte aconteceu a primeira edição da *Love Parade*, que viria a se tornar, no decorrer de poucos anos, a maior celebração da música eletrônica no mundo. Concebida como uma celebração pacífica da ‘geração rave’ a Parada do Amor se apropriou das ruas de Berlim de forma carnavalesca ao som do *techno*, performando a liberdade de expressão por meio do visual e dos comportamentos extravagantes.

A festa, até então berlinense, a partir da virada do século foi exportada para diversas cidades ao redor do mundo, como Leeds (Inglaterra), Santiago (Chile), Cidade do México e Acapulco (México), Sydney e Cape Town (Austrália), Telavive (Israel), São Francisco (Estados Unidos), Viena (Áustria), Roterdã (Holanda), Caracas (Venezuela), Rio de Janeiro e Brasília (Brasil). A última edição da Parada do Amor aconteceu no ano de 2010 e atualmente o festejo é lembrado como importante marco na história do movimento rave.

Já o gênero *drum’n’bass* teve sua origem nos últimos anos década de 1980 nos guetos de Londres, tendo sido diretamente influenciado pela

cultura de rua dos jamaicanos. O ritmo rápido e quebrado possui batidas extremamente encorpadas que entram em dissonância com outras fontes percussivas e vocais lentos, produzindo uma espécie de cacofonia, expressão da selva (*jungle*) urbana (Cf. CARLOS et al. 1997).

Surgido a partir do *breakbeat*, que se desdobrou no *jungle* e posteriormente no *drum'n'bass*, o gênero imagina a fusão eletrônica de elementos musicais de herança negra como o jazz, o hip hop e o reggae, mixadas ao *techno* com uma base rítmica que é formada por *samplers* acelerados e manipulados. O ritmo se tornou notório com as batidas secas da bateria, acompanhadas de baixos e inserções de instrumentos como pianos. No Brasil, essa vertente recebeu o acréscimo de sonoridades tipicamente nacionais como o samba e a bossa nova, sendo às vezes conhecido como *drum'n'bossa*. As conexões são tantas, que as fronteiras entre gêneros e ritmos se tornam cada vez mais embaraçadas e menos nítidas.

#### 2.4. HARMONIAS DE ALÉM...

Mais importante para este trabalho, o *trance* é o gênero musical que caracteriza as *raves* psicodélicas. Como já dito, o termo designa 'transe' na língua inglesa e o som é produzido com a intenção de estimular estados alterados de consciência. O ritmo foi elaborado a partir de estilos que procediam da Alemanha e da Inglaterra e foi desenvolvido em Goa, na Índia, que há muito atraía jovens de todo o mundo à procura de saberes espirituais.

De acordo com a pesquisadora Ana Flávia Nascimento (2006, p. 187), o *trance* surge no início da década de 1990 na Alemanha, a partir da iniciativa de Paul van Dyk (um dos fundadores da *Love Parade*), Mar Reeder e Torsten Stenzel, que, "influenciados pelo momento histórico,

criaram um novo tipo de música eletrônica que refletia a atmosfera da época: eufórica, energética e elevatória”. Na sequência, o estilo que havia dominado a cena underground na Europa, foi levado por músicos até as praias de Goa, onde se fundiu à psicodelia característica do balneário:

Foi em meados de 1993 que o estilo musical alternativo conhecido como *trance* encontrou a psicodelia no balneário alternativo de Goa, que desde os anos 1960 é a meca de hippies, viajantes e *freaks*. Com sua natureza paradisíaca, fartura de LSD e haxixe, misticismo hindu e tradição hippie-psicodélica, o local tornou-se um grande atrativo para a cultura das raves que surgiam principalmente na Alemanha e na Inglaterra, em um período histórico de transições (NASCIMENTO 2006, p. 187).

A partir desse momento, o *trance* adquire a característica que o consagrou como ritmo propício para o modo de festejar rave: a psicodelia. Com o DJ Goa Gil e seus companheiros, o estilo musical foi direcionado para a espiritualidade oriental, aliando música eletrônica a técnicas do ioga, numa proposta de meditação ativa, que deu origem ao *Goa trance*. Nas próprias palavras de Goa Gil (2001),

dança... dança é meditação ativa... Quando dançamos, vamos além do pensamento, além da mente e da nossa própria individualidade... para nos tornarmos um no êxtase divino da união com o espírito cósmico... Essa é a essência da experiência da dança trance. [§] Dessa maneira, nós adoramos o Divino... Essa é minha Religião e minha Filosofia.

Sob a inspiração do *Goa trance*, surge em Israel o *psychedelic trance*, conhecido por *psy-trance*, estilo musical que possui notável visibilidade nas *raves* psicodélicas. Daí em diante, o estilo se desdobrou em diversos subgêneros, dos quais, a partir de olhar atento, percebi que três deles adquiriram lugar de destaque nas festas de música eletrônica psicodélicas.

O primeiro deles é o *fullon*, o som mais melódico do *psy-trance*, caracterizado pelo sintetizadores marcantes responsáveis pela psicodelia e uma grande oscilação com momentos de euforia total. O som extrovertido e dançante, tem alto bpm (batidas por minuto), que varia

entre 142 a 150, com linhas de baixo aceleradas. A música vai incorporando elementos, até ficar ‘cheia’ e ‘explodir’. O *fullon* se divide em quatro subgêneros, sendo eles o *morning,night, hightech* e *groove*, os quais, dependendo do contexto da pista de dança, dispõem de momentos mais apropriados para serem tocados. Mundialmente, destacam-se projetos e artistas como Astrix, Sesto Sento, Vibe Tribe, GMS, Infected Mushroom, Gataka, Protoculture, Ananda Shake e Perplex.

Já o *dark-psy-trance* tem a peculiaridade de ser um som extremamente sério, no qual o apelo melódico dá lugar à psicodelia tensa, marcada por seu bumbo característico, seco, ilustrado pela iconografia do ‘bate-estacas’. Batidas extremamente aceleradas, que variam de 140 a 200 bpm, aliadas a efeitos sombrios criam uma atmosfera dançante e agressiva com linhas de baixo constantes e bumbo forte. Nomes como Xenomorph, Blisargon Demogorgon, Bash, kernel Panic e Minimal Criminal são célebres por seus projetos de *dark-psy-trance*.

Por fim, o *progressive trance*, que possui uma proposta mais introspectiva e relaxante, a fim de propiciar a meditação que se desenvolve paralela à dança. O subgênero, com a batida girando em torno de 135 bpm, assume um ritmo mais retilíneo, abandonando a oscilação e investindo em elementos que vão sendo incorporados à melodia enquanto a música progride. No *trance* ‘progressivo’, os sintetizadores são mais sutis, sendo a batida e a linha do baixo os destaques. Nessa vertente do *trance* psicodélico destacam-se artistas como Neelix, Ace Ventura, Liquid Soul, Erotic Dream e Vayshiyas.

É interessante perceber como os estilos se complementam ao longo de todo o festejo, como num ritual, onde cada ritmo dispõe de seu momento cerimonial particular. A celebração psicodélica necessita tanto dos momentos de euforia quanto da contemplação após a energia

trabalhada. Assim, afim de criar atmosferas para cada momento específico do festejo, desenvolveram-se inúmeros outros subgêneros do *trance*, como *rock-psy-trance*, *break-trance*, *minimal psy-trance*, *psy-tech-trance*, *neo full-on*, *classic*, *melodic*, entre outros. Vale anotar ainda que “em cada país o *trance* ganhou novas abordagens e conceitos, que apesar de encontrar forças de pressão para a sua comercialização, tinha em si a vocação de música independente e alternativa” (NASCIMENTO 2006, p. 188).

## 2.5. FESTEJANDO O MILÊNIO

As raves psicodélicas foram gestadas em diferentes partes do mundo. A música foi elaborada nos EUA, desenvolvida na Europa a partir da *vibe* construída em Ibiza e Londres e consolidada sob a influência massiva do estilo de festejar das praias de Goa. O movimento cultural do *trance* psicodélico é, hoje, conhecido e reconhecido mundialmente como uma produção cultural característica de nosso tempo. Carrega então, a dimensão global, tecnológica, e arcaica de nossa era: o jornalista Marcelo Ferla, ex-editor de música do jornal *Zero Hora* e das revistas *Frente* e *DJ World*, além de gerente artístico das rádios Ipanema FM e Oi FM, afirma que se existisse uma trilha sonora para o final do século XX e começo do XXI, ela seria reta, tribal e digital. Como o mundo está globalizado e computadorizado, a música eletrônica se insere perfeitamente na nova ordem (Cf. FERLA 2004).

Existem inúmeras memórias e versões acerca da genealogia das raves, mas uma delas recebe maior destaque e adquire consenso: o chamado Verão do Amor, em Ibiza, que marcou o primeiro encontro entre a música eletronicamente construída, a pista de dança ao ar livre e o uso disseminado do ecstasy. O rótulo de Verão do Amor deve-se à

capacidade do psicoativo de gerar profunda empatia em seus consumidores.<sup>12</sup>

No livro *Ecstasy and the dance culture*, publicado originalmente na Inglaterra em 1995 por Nicholas Saunders, o autor enfatiza esse momento original e constrói seu texto sobre a cultura dance a partir da história do ecstasy. Sua perspectiva é ressaltada por DJs, participantes do universo das raves, acadêmicos que se debruçam sobre o tema, e por diversas reportagens publicadas em todo o mundo (Cf. ABREU 2005, p. 19):

Então, entre o final de 1987 e o começo de 1988, um novo estilo musical popularizou-se e Ibiza, o ensolarado esconderijo de férias da *avant-garde* londrina. Era uma música cheia de energia, que as pessoas gostavam de dançar noite a dentro sob a influência de uma nova droga de laboratório chamada ecstasy. O estilo de vida descontraído de Ibiza estimulava a realização de festas que duravam dias e dias. Integrando-se razoavelmente ao ambiente, tomando as drogas certas e evitando o álcool, podia-se virar a noite dançando.

Fim de férias, fim de festa. Mas alguns dos espíritos mais empreendedores decidiram recriar a atmosfera de Ibiza montando festas em armazéns em Londres. À medida que a cultura londrina absorveu o ecstasy, a demanda por festas underground cresceu: centenas de pessoas queriam usar a nova e maravilhosa droga e dançar a noite inteira. No caso de não conseguir um ecstasy, o velho ácido podia quebrar o galho. (SAUNDERS 1997, p. 24-25).

Nessa perspectiva, a combinação inaugural das raves deu-se em Ibiza, contudo, foi na Inglaterra que as festas de música eletrônica

---

<sup>12</sup> O ecstasy, ou MDMA (contração de MetilenoDioxiMetAnfetamina) é uma droga sintetizada, da família das anfetaminas, que causa euforia, sensação de bem-estar, alterações na percepção sensorial e perda de líquidos. Conhecida como a 'droga do amor', foi criada pelo químico e farmacologista Anton Köllisch em 1912 para a empresa farmacêutica Merck, que não se interessou pela descoberta. Embora diversos estudos tenham sido realizados com o MDMA durante os anos, foi apenas em meados da década de 1970 que o bioquímico e farmacêutico Alexander Shulgin, ouvindo de seus estudantes sobre os efeitos não-usuais da droga, sintetizou-a, testou-a pessoalmente e publicou o primeiro estudo de seu uso psicotrópico em humanos. Shulgin usava a droga ocasionalmente para relaxar e recomendava-a para tratamento terapêutico, onde foi amplamente empregada no contexto de psicoterapias até ser proibida nos EUA, em 1985.

ganharam projeção. Como uma grande parte dos frequentadores de Ibiza eram jovens londrinos, as festas eletrônicas viajaram juntas com esses personagens para Londres, que passaram a remontar a atmosfera da cidade espanhola, como destaca Letícia Castro, em reportagem na Revista *Beatz* n. 13:

Assim com a própria música eletrônica, a história das raves começa na Inglaterra. Muito influenciadas pela tradição punk do 'do it yourself' e pelos grandes festivais de música nos anos 60, elas começam a despontar entre 87 e 88. Eram festas ilegais, realizadas em *squats* (prédios abandonados ocupados por estudantes ou desempregados) ou em sítios nos arredores das grandes cidades (apud ABREU 2005, p. 19).

Com o rápido crescimento dos eventos, a polícia inglesa começou a fechar o cerco a fim de impedir sua proliferação. Em contrapartida, os organizadores passaram a montar esquemas de divulgação alternativos para driblar a ação policial: “Era comum as rádios piratas anunciarem uma festa e darem apenas algumas pistas de como chegar. Eles indicavam um lugar no meio do caminho, por exemplo um posto de gasolina. Lá havia uma pessoa dando o resto do endereço. Tudo isso para despistar a polícia”, recorda o DJ inglês Julian Liberator, precursor da cena eletrônica inglesa (apud ABREU 2005, p. 19).

Nicholas Saunders destaca ainda um jovem inglês como personagem decisivo nesse processo: Tony Colston-Hayter, que teria mudado o formato das festas, deixando de promovê-las em armazéns abandonados na região portuária de Londres, o que reunia algumas centenas de pessoas, e passando a realizá-las em locais maiores e mais abertos, onde milhares de festeiros compareciam. Saunders constrói sua narrativa entendendo o modo de festejar rave como “o padrão inglês de uso do ecstasy” que, segundo ele, foi disseminado no resto da Europa e no mundo como “transes dançantes envolvendo um grande número de pessoas e um alto nível de estímulo” (SAUNDERS 1997, p. 27).

Em outra direção, o jornalista e DJ Camilo Rocha, assinando uma matéria na Revista *Beatz* n. 3, no ano de 2003, narra a história da música eletrônica, sobretudo do *acid house*, a partir do desenvolvimento da cultura *clubber*. De acordo com o DJ, a invenção do *house*, em Chicago, por volta de 1983, seria o ponto inicial dessa história. O ritmo é definido por ele como “uma versão robotizada da disco dos anos 70, um som econômico, mas caloroso, um *groove* linear, hipnótico e irresistível” (apud ABREU 2005, p. 28).

Logo, o *house* se converte num gênero da música dance, apresentando suas variantes, como o *deep house* e o *acid house*, porém não atinge notoriedade fora de Chicago até encontrar-se com “o estilo de vida que iria dar a liga perfeita com o *house* (e depois como o *acid*, *techno*, *trance*, *drum'n'bass*, etc.)”. Essa “liga perfeita” enfatizada por Camilo, nos leva mais uma vez ao que parece ser a versão mítica do início das raves, elaborada do outro lado do oceano, na ilha de Ibiza:

beleza natural do local + gente linda se jogando + a trilha sonora eclética e astral de Alfredo (ex-jornalista argentino, DJ residente do clube *Amnesia*, que misturava no set *house*, Simple Minds, U2, Pet Shop Boys, *europop* e até rock *indie* de *guitar band*) + pista de dança a céu aberto + algumas pastilhas de ecstasy (apud ABREU 2005, p. 29).

Camilo Rocha narra que tal combinação se dá quando o jovem londrino Paul Oakenfold, DJ e promotor de hip-hop se une ao DJ Trevor Fung, que fascinados pelas experiências vivenciadas em Ibiza, resolvem reproduzi-las no clube londrino *Funhouse*. Tentativa que só se mostrou positiva quando um certo número de londrinos já haviam presenciado as festas na ilha e compreendiam suas peculiaridades.

Quando o número de convertidos atingiu massa crítica, Oakenfold tinha algo fervente nas mãos. Assim que voltou para o inverno londrino, abriu um clube noturno ilegal com a intenção de manter acesa a *vibe* de Ibiza. Chamava-se *Project* e ficava bem perto de sua casa. Em poucas

semanas, a lotação já deixava centenas pro lado de fora (cf. ABREU 2005, p. 29).

Na sequência, Camilo Rocha conta a história da abertura de outra casa noturna, o clube *Shoom*, inaugurado pelo casal Jenny e Danny Rampling mostrando o desenvolvimento da cultura *clubber*, fundamental para a atual formatação das raves. A novidade da música eletrônica elaborada em Ibiza e da nova droga que se disseminava pelas pistas de dança, fez com que os clubes atraíssem cada vez mais adeptos, dando rápida visibilidade às novas práticas culturais:

Nesse meio tempo, Danny Rampling e sua mulher, Jenny, abriram o *Shoom*, em novembro de 1987. *Shoom* era gíria dos *acid housers* para a ‘subida’, o ‘rush’ do *ecstasy* e o club logo virou o suprassumo do *hype* da capital. Centenas tentavam entrar, a maioria em vão, graças á mãos-de-ferro [sic] de Jenny Rampling na porta. [...] ali todo mundo era tratado como igual: não tinha lista, nem área VIP. [...]

Dentro desses lugares, algo completamente novo em termos de vida noturna acontecia: uma celebração comunal com pessoas se perdendo dentro da música, sorrindo, falando com desconhecidos, TODOS dançando e quem ficava parado era logo convocado para a pista. Uma farra solta e isenta de qualquer noia.

O som era uma mistura saudável completamente impossível cerca de um ano antes. O predomínio era *house*, claro, com os primeiros discos de *acid house* dando os caras. Aí tinha pop dançante como Mandy Smith e Madonna. Entravam também discos eletrônicos underground como Nitzer Ebb e Residents. Mas também tocavam as peculiaridades pop, rock e rap que caracterizam o som de Alfredo em Ibiza, uma abordagem, um jeito de tocar, que passou a ser conhecida como ‘balearic’ (de Ilhas Baleares, uma das quais é Ibiza).

As roupas tinham mais preocupação com o conforto do que com o desfile: camisetas largo nas, com mangas cortadas, faixas na testa para absorver o suor. Ou então refletiam a experiência, ao mesmo lúdica e lisérgica, que era a essência dessas festas: cores vivas, motivos infantis e ‘focos’ e um símbolo resgatado dos anos 70 que viria simbolizar todo o *acid house*: o *smiley*, a tal carinha amarela sorridente com dois olhos arregalados. Associações com a psicodelia dos anos 60 voltam à cena, cabelos começaram a crescer desordenadamente (no livro *Energy flash*, por exemplo, Oakenfold aparece com um *mulet* hediondo).

Pastilhas de *ecstasy* pipocavam aqui e ali. Era uma droga até então pouco conhecida e que até 1995 ainda era legal nos EUA. Seu principal componente era a metanfetamina MDMA. De

uma hora para outra, muitos passaram a tomar. É fácil de entender por quê. Quem usava ficava sempre sorrindo, abraçando os outros e depois falava em ‘sentir a música melhor’, ‘desencanar das paranoias’, ‘quebrar as barreiras entre as pessoas’ e ‘uma vontade de dançar e imergir no som’.

A mistura de gente era total: boêmios, *popstars* e descolados, de gays ostensivos a heteros recatados, molecada comum, fãs de rock, até *hooligans* de torcida organizada e brutamontes da noite – todos os tipos que raramente compartilhavam o mesmo teto antes. E que agora, se cumprimentavam, se abraçavam e dançavam junto. [...]

Logo também se espalhou a ideia de que não era igual tomar álcool com *ecstasy*. E nascia uma sub-revolução dentro da revolução: não beber álcool na balada. As pessoas agora estavam em boates bebendo água e drinques energéticos. Hoje, normal; em 1998, algo de outro planeta (apud ABREU 2005, p. 30).

É interessante perceber no texto como as práticas características do modo de festejar rave foram sendo desenvolvidas em seus primórdios nos clubes: a novidade do ecstasy, as experimentações na música, o modo de vestir pautado no conforto ou nos estilos inspirados nas décadas de 60 e 70, a proposta de comunhão grupal capaz de agregar os diferentes e a originalidade de noites regadas a água e drinques energéticos. Todos esses, aspectos presentes ainda hoje nas raves psicodélicas.

Phil Jackson aponta o impacto da cultura *clubber* na dinâmica masculina nas pistas de dança. O autor nota que, até a década anterior, em festas noturnas, os homens se fixavam nos bares, bebendo e observando as mulheres dançando. Ato de auto-repressão, muito provavelmente, ligado à preocupação de não depor contra sua ‘masculinidade’. A partir do ano de 1989, com a eclosão do chamado movimento rave no Reino Unido, as pistas de dança foram invadidas por homens, dançando freneticamente, sob o efeito do ecstasy, com largos sorrisos nos rostos (Cf. ABREU 2011, p. 19). Jackson elabora toda a sua narrativa a partir do processo de proliferação do psicoativo, anotando o papel decisivo de seu consumo e de seus efeitos para a constituição da cultura *clubber*.

Acerca da influência do movimento *clubber* e rave no processo de transformação das relações de gênero, a antropóloga Carolina Camargo de Abreu (2011, p. 210 et seq.), refletindo sobre sua experiência com a rave –na qual ocupou três posições distintas: participante, produtora e pesquisadora – enfatiza que “a rave, mesmo que possibilitando a experiência de *communitas* na pista, enquanto um empreendimento financeiro, reproduz o machismo e o lugar secundário da mulher da sociedade que a produz”. De acordo com ela, a pista de dança ainda que se configure enquanto uma arena de experimentos identitários e construções de subjetividades, não opera repercussões significativas na tradicional divisão dos papéis de gênero.

Nesse sentido, Maria Pini elabora sua pesquisa a partir do pressuposto básico de denunciar a invisibilidade de personagens femininos nos trabalhos acadêmicos sobre o tema. Assim, a pesquisadora trata dos relevantes deslocamentos nas associações convencionais da feminilidade por meio da prática *clubber*. Para isso, a autora recolheu depoimentos de diversas participantes, que declararam a rave e os clubes de música eletrônica como um universo à parte, marcado pelos signos da liberação e da liberdade. Nesse sentido, a pista de dança seria uma espécie de “mundo experimental” onde as mulheres reconfiguram suas identidades fora do ambiente doméstico (Cf. ABREU 2011, p. 19-20).

Durante a 11ª edição do festival Universo Paralelo, no réveillon de 2011-2012, tive a oportunidade de conversar com Ana, uma senhora de 51 anos de idade, que naquele momento fazia parte da equipe de limpeza do festival. Ela me relatou que era a segunda vez que trabalhava no evento, e que “o povo aqui é muito diferente, as roupas, o jeito que eles se pintam... e eu acho bonito”. Mas para Ana, o que mais chamava sua atenção no evento era “como os homens aqui são respeitador [sic]”. Então frisou: “Olha moça, já tem seis dias de festa. Eu não ouvi contar

nenhum caso de homem que tentou agarrar uma mulher. Eles não se aproveita pra passar a mão. Se fosse em outras festas que tem aí, era barraca rasgada, briga, estupro. Aqui não! Parece que eles respeita [sic]”.

O discurso da senhora chama atenção por dois aspectos: num primeiro momento, por classificar a festa rave como um ambiente diferenciado no que tange ao relacionamento entre mulheres e homens, no qual a ideia de respeito é notória e significativa. Logo em seguida, fica evidente que, na grande maioria dos ambientes festivos, é normal as mulheres sofrerem assédio, terem seu espaço invadido e, por vezes, seus corpos violentados.

A ideia da rave como um ambiente onde as mulheres podem exercitar sua liberdade, ocupa lugar de destaque nas falas das frequentadoras. No mesmo festival em que conheci Ana, presenciei uma cena inusitada, caso ali não fosse uma rave. Às seis horas da manhã do segundo dia do festival, enquanto uma fina chuva molhava a areia da pista principal, uma linda jovem brasileira dançava de maneira irradiante. Sua performance contava com passos de balé e jazz, numa sofisticação peculiar para uma pista de *trance*. Aos poucos, a jovem livrou-se de sua longa saia e dos panos coloridos que a envolviam, ficando apenas com a calcinha do biquíni. E a dança prosseguiu embaixo da garoa até o sol raiar por completo.

Aos poucos me aproximei da cena e pude perceber quando dois rapazes austríacos se aproximaram da garota. Um deles, já familiarizado com nossa língua disse a ela: “Sua dança é bonita. Alegra nosso dia. Gratidão!” A moça retribuiu com um sorriso. Assim, embora não haja uma rediscussão dos papéis de gênero na rave, não há dúvidas de que se trata de um espaço no qual a mulher dispõe de muito mais liberdade do que na sociedade tradicional.

Seja a partir da cultura dos clubes ou da cultura do ecstasy, o fenômeno das festas de música eletrônica embaladas a psicoativos atraiu multidões. Assim, as festas passaram a acontecer em número cada vez maior, em territórios distantes das grandes cidades ou em construções e galpões abandonados. O crescimento da prática *raver* e do número de adeptos atraiu os olhares para os festejos, o que acabou por formular uma imagem negativa dos mesmos, sobretudo nas moralistas pequenas cidades inglesas. Logo, a mídia se encarregou de veicular as festas como um problema sócio-político, que, em pouco tempo, foi considerado uma questão de Estado. A ‘Lei dos entretenimentos’, aprovada na Grã-Bretanha em 1990, proibiu oficialmente o uso de locais considerados não-apropriados para festas.

Nessa direção, Vasco Gil Calado aponta que, assim como a música eletrônica de pista surgiu como algo inovador, o modo de festejar das raves rompeu com as práticas de diversão existentes. As festas, muitas vezes espontâneas, que aconteciam de forma ilegal ou secreta e se diferenciavam completamente da diversão noturna dos bares, clubes e discotecas *mainstream* de então, “funcionaram como elemento central da contracultura que emergiu nos anos oitenta, fornecendo uma nova ‘fórmula’ de diversão de uma nova geração” (CALADO 2006, p. 17).

A clandestinidade das festas na Europa deixa explícito o caráter contestador e desafiador das raves. Os participantes das festas elaboraram diversas estratégias para driblar a polícia, que se tornava cada vez mais impotente diante do imenso número de festeiros. Já falamos de uma das estratégias usadas pelos produtores e participantes das festas em Londres, como contada por Saunders (1997, p. 24): “poucas horas antes das festas divulgava, através de um número de telefone, um ponto de encontro [...] que, quando chegava a reunir centenas (podia

chegar a reunir mil) carros, também por telefone divulgava o restante do caminho para a rave”.

Mesmo com todo o empenho em mantê-las distante dos domínios do Estado, com a expansão cada vez mais expressiva do número de frequentadores, as raves provocaram uma espécie de ‘pânico moral’ na sociedade britânica. No ano de 1992, uma das mais famosas festas realizadas na Grã-Bretanha chocou a sociedade e o poder político:

Mesmo com todo esse esquema para manter as raves longe dos olhos do governo e da polícia, em 1992 a histórica *Spiral Tribe*, em Castlemorton, Worcestershire, jogou todos os holofotes em cima da cena. A festa reuniu cerca de 40 mil pessoas, durou seis dias e causou indignação na conservadora e moralista sociedade britânica. Equipes de TV e jornais noticiaram o evento, abrindo espaço para a repressão do governo, que, dois anos depois fechou o cerco às festas ao ar livre com música eletrônica e regadas a ecstasy. (CASTRO 2004,<sup>13</sup> apud ABREU 2005, p. 19).

A imagem das multidões de *ravers* atravessando os campos em direção ao local da festa foi entendida pela sociedade britânica como uma invasão criminosa. A imagem negativa da festa foi avivada pela mídia, que focava o alto consumo de drogas, sobretudo o ecstasy.

Dois anos após a histórica *Spiral Tribe*, o governo britânico aprovou uma lei voltada especificamente para a proibição das raves chamada ‘Lei da justiça criminal’, que definia essas festas como “uma reunião ao ar livre [...] de cem ou mais pessoas, na qual há ampliação de som total ou predominantemente caracterizada pela emissão de batidas repetitivas” (CAMARGO 2008, p. 40). Um dos resultados dessa proibição foi à migração dos produtores de eventos e dos serviços de sistemas de som para várias parte do mundo.

Da segunda metade dos anos 80 até o início da década de 1990, o que movimentava a juventude europeia era o *acid house*, enquanto na

---

<sup>13</sup> CASTRO, Leticia. Uma década de *raves* no Brasil. *Revista Beatz*, n. 13, p. 23-24, 2004.

Índia os frequentadores das praias de Goa começavam a elaborar festas movidas pelo *techno*. DJs, produtores e viajantes de diversas partes do mundo migraram para o balneário indiano, a fim de promover eventos voltados à psicodelia e à música eletrônica. Lá, ainda no ano de 1987, o DJ francês Laurent iniciou suas experiências musicais, mixando *Detroit techno* e *acid house*, EBM (*electronic body music*) e *new wave*. Desse momento em diante, “jovens da era pós-hippie atribuíram novos significados à cultura psicodélica com a tecnologia em mente, formando as raízes do *Goa trance* e do *psy-trance*” (NASCIMENTO 2006, p. 187).

Com a globalização, intensificou-se o fluxo dos chamados mochileiros: músicos e buscadores espirituais que faziam o trajeto Ocidente-Oriente. Os movimentos de contracultura de meados dos anos 1960 refletiram este intercâmbio cultural entre os continentes, tendo grande relevância na futura formação das raves psicodélicas. Como nos aponta Carolina de Camargo Abreu, a formação de uma sociedade de hippies expatriados em Goa nos anos 70, foi um elemento determinante para a realização dos primeiros experimentos das raves, que propiciaram sínteses entre a religiosidade milenar oriental, a cultura psicodélica dos anos 1960 e a música eletrônica ocidental.

Assim, reunidos em Goa, viajantes e músicos de diversas partes do mundo começaram a criar o hábito de se congregarem em festas nas praias e nas montanhas indianas. O geógrafo Arun Saldanha (2001, p. 5) afirma que era “hora de apreciar a música eletrônica de Goa não só como ‘música’, mas como um evento”. Elementos ‘ocidentais’ (geradores a diesel, caixas de som, luzes negras e drogas) se combinaram à cultura local e à música eletrônica para alimentar esse hábito. Os nativos interagiam com os viajantes e participavam do evento vendendo *chai* (chá típico indiano) e cigarros. Tornou-se um hábito nas festas o consumo de haxixe a partir dos *chillums*, espécie de cachimbo tradicional

indiano, enquanto símbolos tipicamente hindus como Ganesh e Shiva, ou mais genericamente ‘orientais’, como o Ohm e o Yin-Yang, eram pintados com tinta fluorescente nos troncos das árvores, além dos marcos psicodélicos tradicionais, como cogumelos, planetas, espirais e bolhas (Cf. SALDANHA 2001, p. 8).

Até o início dos anos de 1990, as festas rave aconteciam de forma esporádica, com público reduzido, na maioria das vezes de forma ilegal e improvisada. Nesta perspectiva, os pontos marcantes do circuito da raves eram as praias de Goa na Índia, a ilha de Ibiza na Espanha e os galpões de Londres. Desde os últimos anos do século XX, as raves atingem todo o planeta e atraem milhões de pessoas para celebrar.

## 2.6. ABRASILEIRANDO

Desde a virada do milênio, o Brasil passou a se apresentar como um dos países de maior atividade rave no mundo. Praias, chapadas, campos, matas e sítios nas mais diversas regiões brasileiras servem amiúde de palco para realização de festas e festivais da música eletrônica. A terceira edição brasileira da revista *DJ Magazine* qualificou o Brasil como “o país da raves” e assinalava que “a cada fim de semana trinta festas de música eletrônica ao ar livre acontecem no Brasil” (CANIATO 2007, p. 74). Assim, enquanto as raves de fim de semana mobilizam o público das cidades próximas ao local da festa, as festas com maior projeção atraem frequentadores de vários estados brasileiros e os festivais seduzem um grande número de estrangeiros de diversas partes do planeta.

A febre das festas de música eletrônica a céu aberto no Brasil se iniciou a partir de 1995. Sua eclosão remonta a São Paulo, influenciada pelas experiências originárias nas praias de Trancoso e Arraial d’Ajuda. Contudo, várias são as versões acerca das primeiras festas em solo

brasileiro e nunca é demais lembrar que, a depender de quem fala, para quem fala e do momento em que se fala, as influências, memórias e experiências narradas recebem projeções distintas.

A iniciativa partiu de DJs brasileiros e estrangeiros que haviam presenciado a cena eletrônica londrina e espanhola ou as festas no balneário de Goa e, chegando ao Brasil, começaram a se articular para realização de raves por aqui. Sobre esse momento inaugural, a jornalista Érica Palomino fala, em seu livro *Babado Forte*, sobre a cena jovem urbana de São Paulo:

Além dos eventos ingleses, o modelo são as festas ao ar livre testadas a partir de 1994/1995 na Bahia, em lugares como Porto Seguro e Trancoso, templos hippies dos anos 70, frequentados por turistas em férias. O que traz o gás necessário à cena é a penetração de DJs e *promoters* estrangeiros, principalmente ingleses e franceses. Muitos deles vivenciaram pistas de Londres, nas praias de Goa, na Índia (paraíso dos *ravers* onde desova o lisérgico *freakismo* europeu, que deu origem até a um tipo de música, o psicodélico *Goa trance*), e no território espanhol de Ibiza, a ilha mais dançante do mundo (PALOMINO 1999,<sup>14</sup> apud ABREU 2005, p. 36).

Assim, a influência direta dos estrangeiros foi um elemento primordial para a formação das primeiras raves no Brasil. Na reportagem ‘Uma década de raves no Brasil’, Leticia Castro nota que, “enquanto a cena londrina entrava em decadência por conta da perseguição policial, o Brasil abria os olhos para o fenômeno” (apud ABREU 2005, p. 35). De acordo com diversos relatos, as primeiras festas rave em nosso país, aconteceram no litoral da Bahia, nas praias de Trancoso e Arraial d’Ajuda, sob a organização de estrangeiros. Em entrevista dada à pesquisadora Carolina Camargo de Abreu, o argentino Sebastian, antigo morador de Trancoso, afirma que a primeira rave aconteceu numa praia

---

<sup>14</sup> PALOMINO, Érica. *Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim, 1999, p. 135.

ao norte da vila, no verão de 1993. Segundo a versão anotada pela pesquisadora:

Na época, a festa nem era chamada de rave, mas de festa *techno*. Aconteceu na ocasião da vinda de “um grupo de estrangeiros da Europa do norte liderados por um belga chamado de Baba”. Esse grupo viajava o mundo fazendo festas, alternavam a estação de verão na Europa (principalmente na Espanha) e a estação próxima migrando para o verão de Trancoso. Viajavam com tudo para suas festas: equipamentos eletrônicos, panos coloridos, inclusive um gerador a diesel. No começo, os habitantes de Trancoso, mesmo os hippies do local, não deixaram de estranhar as cores vibrantes e a música diferente – que num primeiro momento foi considerada “insuportável”, confessa Sebastian. As roupas que usavam e a produção das mulheres eram simples: os *ravers* usavam apenas cangas coloridas o dia todo, eram como hippies define Sebastian, mas “hippies tecnológicos”. Por outro lado, a decoração do lugar era caprichada, com muitos elementos de cores fluorescentes. A única droga que usavam era o ‘ácido’ – que carregavam consigo, vendiam alguns, mas davam muitos de presente. “Eles só queriam festejar” comenta Sebastian, e faziam festas que duravam dias seguidos (ABREU 2005, p. 36)

O caráter nômade das raves foi de extrema importância para a elaboração, desenvolvimento e manutenção da forma de festejar que a caracteriza. Além de ressaltar a relevância da participação de estrangeiros viajantes para a constituição dos festejos, as lembranças de Sebastian descritas acima revelam a conexão entre os participantes das raves e os hippies, em que a diferença entre os dois grupos está no uso de tecnologias sofisticadas – equipamentos eletrônicos, gerador a diesel.

Em uma outra versão acerca das primeiras raves nas praias de Trancoso, as experiências originárias são antecipadas para o ano de 1987. Assim como no relato analisado anteriormente, estas primeiras festas eram resultado da presença de estrangeiros que tiveram contato com a cultura do *trance* psicodélico nas praias de Goa e na Europa. Segundo o DJ grego Pan Papason, numa entrevista ao sítio *Psyte* em 2007:

No final da década de 80, estrangeiros vieram de Goa para o Brasil. alemães, italianos, suíços, gente do mundo todo que morou em Goa durante um tempo e veio parar no sul da Bahia,

em Trancoso, por volta de 1986/87. Com eles chegaram também as primeiras fitas DAT, algumas lâmpadas ultravioleta, além dos tecidos psicodélicos com Deuses indianos pintados. Ninguém conhecia aquelas cores, o trance, tudo era novidade (HISTÓRIA [2007?]).

Durante alguns anos, as festas rave mantiveram-se no cenário underground do país. Aconteciam, em geral, de forma amadora, voluntária e não-remunerada, tendo como características marcantes a organização cooperativa entre os núcleos e o forte engajamento por parte dos participantes, responsáveis por construir a *vibe* da festa. Até que em 1993 aconteceu o festival L&M Music. Bancada por uma marca de cigarros, essa festa urbana foi a primeira a trazer grandes nomes internacionais da música eletrônica. Como confirma Letícia Castro em reportagem para a Revista *Beatz*, “considerado por muitos a primeira rave brasileira, o evento se diferenciava do conceito tradicional pelo fato de ser um festival patrocinado por uma grande marca e realizado em um espaço fechado”.

No ano seguinte, o DJ Dimitri, promoveu a Tenda do Além, tida como a primeira rave brasileira produzida de maneira independente e underground. Após uma longa temporada em Ibiza e Londres, o DJ investiu em um ambiente alternativo. Realizada em São Paulo, a festa, segundo o texto de Letícia,

começou a introduzir no Brasil o conceito de rave tal como havia sido concebido na Inglaterra. Era um evento independente, sem patrocínios nem alvará, com decoração produzida e variedade de atrações. Tinha tenda branca, desfile de moda, trapézio e projeção de imagens. (apud ABREU 2005, p. 35)

Ainda seguindo Castro, o próximo marco foi a realização, por estudantes da Faculdade de Química da USP, da festa Techno Bells:

‘Esse foi o ponto de partida para o início das raves de forma mais sistemática no Brasil. Antes, havia festas esporádicas. A partir da Techno Bells começamos a organizar festas com mais frequência’ afirma o DJ Camilo Rocha, um dos organizadores do

evento, que reuniu cerca de 300 pessoas. (...) A partir da techno Bells pipocaram outras festas e núcleos de organização de raves. Oribapu, Vale do Ponthoim, Cuckoland (que depois virou Avonts e Megavonts) e Xxxperience surgiram na sequência. (apud ABREU 2005, p. 35)

Estes grupos que surgiram eram formados por DJs e amigos e funcionavam de forma cooperativa e não remunerada. Relatos de vários frequentadores destacam a criatividade incutida nas decorações e a preocupação em criar ambientes surreais. O preço da entrada era cobrado para todos os participantes e variava entre cinco e quinze reais. A divulgação se dava através de filipetas xerocadas ou do boca-a-boca. Este modelo paulistano das raves serviu de referência principal para as festas que se desenrolariam em todo o país nos anos seguintes. Aos poucos, os núcleos organizadores passaram a investir cada vez mais em infraestrutura, e conseqüentemente o lucro passou a ser cada vez maior. Ao mesmo tempo, o número de adeptos cresceu progressivamente e o modo de festejar alcançou várias partes do Brasil, como Minas Gerais, Goiás, Santa Catarina, Rio de Janeiro, Paraná e Espírito Santo.

Assim, por volta de 1996 as festas se popularizaram em todo país e passaram a ser promovidas com periodicidade. Vários núcleos se consolidaram, dentre os quais podemos destacar Xxxperience e Avonts, já citados acima, e Fusion, Tribe e Kaballah, que adquiriram o formato de projetos comerciais. Já no ano de 1998 as festas passam a fazer parte dos eventos semanais de jovens, sobretudo paulistanos, que reuniam cerca de dois mil participantes. Com o aumento e a diversificação do público, a dinâmica e o formato das raves passam a variar bastante, dando origem a diferenciados modos de festejo ao som de música eletrônica. Esse momento se caracteriza pela profissionalização das raves no Brasil, como nota a já mencionada Letícia Castro:

A primeira megarrave brasileira foi a Fusion de agosto de 98, que reuniu cerca de 8.000 pessoas. Era uma superprodução que teve apresentação de maracatu, sala de videogame, *bungee*

*jumping*, três pistas e até *chill out* com banda de jazz. ‘Logo que eu cheguei na festa percebi que alguma coisa estava mudando, que a cena tinha crescido muito’, lembra a hoje promoter da Lov.e Eli Iwasa.

Foi a terceira edição da festa, que havia sido lançada em março do mesmo ano, com 1.800 pessoas. Em maio, 5.000 pessoas compareceram e em agosto o recorde foi batido. Para alcançar essa marca, o investimento também cresceu expressivamente: de R\$13 mil investidos na primeira Fusion, o núcleo desembolsou R\$110 mil na terceira.

Para levar tanta gente para festa, foi necessário um intenso trabalho de divulgação. Durante um mês, quatro equipes rodavam a cidade distribuindo *flyers* em portas de faculdades. Além disso, uma assessoria de imprensa trabalhou para conquistar espaço nos jornais. ‘Era uma coisa nova, pouca gente conhecia. Isso acabou despertando a curiosidade da mídia também’, conta Daniel Martins, um dos organizadores da festa. Aí começa uma fase de maior profissionalismo e crescimento de público nas raves. Improvisações não eram mais permitidas. A partir desse momento, o *soundsystem* tinha que ser da melhor qualidade e a infraestrutura impecável, e os banheiros químicos, equipe de segurança e ambulâncias tornaram-se elementos indispensáveis. (apud ABREU 2005, p. 59)

De acordo com Carolina de Camargo Abreu, o gigantesco crescimento das raves no Brasil não se deu apenas por um crescimento natural de mercado, mas sim como resultado de estratégias específicas desenvolvidas pelos principais núcleos do país, até então concentrados em São Paulo. Além dos grandes investimentos e incrementos de atrações, uma estratégia relevante para expandir a cena, foi o “convite a periferia”. Os organizadores das raves de São Paulo perceberam um mercado potencial para as festas: os jovens dos bairros da zona leste da cidade. Enquanto o gosto por música eletrônica era limitado entre os jovens de classes sociais mais abastadas, na zona leste da metrópole havia diversos clubes que abriam as portas semanalmente e atingiam lotação máxima. Segundo a pesquisadora, “havia, então, um enorme público que já ouvia e gostava de música eletrônica – ainda que fosse de estilo diferente daquela tocada, até aquele momento, nas raves brasileiras –, e que parecia não saber da realização das festas raves” (ABREU 2005, p. 59-60). A inserção dos jovens da ‘periferia’ paulista, os

chamados 'cybermanos', na cena eletrônica, demarca uma nova etapa na prática das raves.

As raves que passaram a reunir também grupos de 'cybermanos', geralmente as megarraves, impulsionaram o desmantelamento do modelo anterior e a multiplicação de outros formatos de festas raves no Brasil. Como uma movimentação paralela às megarraves, surgem, quase que imediatamente as *private* raves. Essas são as festas concebidas para um número pequeno, restrito e selecionado de participantes, por volta de trezentas pessoas. Sua realização se dá através de uma política do segredo, que apenas anuncia a realização e o local da rave para o círculo de amigos no boca-a-boca e/ou em canais de comunicação restritos, tal como listas de discussão na internet. (ABREU 2005, p. 64)

A elaboração deste novo formato de rave, denominado *private* se disseminou por todo o país, assim como havia acontecido anteriormente com as megarraves, sendo ambos os modelos desenvolvidos em São Paulo. As *privates* se configuravam a partir de uma tentativa de reconstruir o formato das primeiras raves psicodélicas brasileiras, ou seja, as "festas de sítio" paulistas e as raves realizadas em Trancoso e no Arraial D'Ajuda, na Bahia. Nesse processo de revitalização das características das raves originárias, nota-se a emergência de um formato de rave bastante característico das praias de Goa e das praias baianas, que são os festivais. Vale ressaltar ainda que, a idéia das festas privadas, revela também o caráter exclusivista, preconceituoso e muitas vezes racista, posto em prática pelos participantes e produtores do festejo, que exclui os 'cybermanos'.

Os festivais acontecem normalmente entre três e sete dias, em locais afastados dos centros urbanos, em diversas partes do Brasil, preferencialmente com natureza exuberante. O número de pessoas varia muito de acordo com a proposta de cada festival, podendo receber desde um público bastante restrito de 500 pessoas até um número elevado de 10 mil participantes. Os festivais disponibilizam área e infraestrutura para camping, e normalmente tocam apenas o *trance* e suas variações

musicais. Esse formato de festejo participa de um ‘circuito mundial’ das raves, no qual o Brasil recebe destaque.

Os três formatos de raves aqui citados – megarrave, *private* rave e o festival – são variações das raves que acontecem com frequência desde o ano 2000 até os dias atuais. Esses modelos se diferenciam das primeiras experiências de rave por privilegiar um gênero específico da música eletrônica de pista. Enquanto as megarraves são diretamente associadas ao universo do *techno*, os festivais e grande parte das *private* raves, estão historicamente associados ao formato exclusivo da rave *de trance*. No ano de 2006, a revista anual *Trancer's Guide to the Galaxy*, que informa sobre a cena eletrônica alternativa mundial, publicou uma reportagem com o seguinte comentário acerca da cena brasileira: “O Brasil é uma das maiores cenas de *trance* no mundo, tanto para o público quanto para os artistas. (...) Cerca de uma década após ter chegado ao Brasil, o *trance* parece ter alcançado sua maior audiência” (TREVISAN 2006, p. 14).

No Brasil, as expressões mais contemporâneas que se manifestam nas festas de *trance* encontram terreno fértil para se radicarem e, ao mesmo tempo, concorrem para o florescimento de inúmeros arcaísmos. Por essa razão, nosso país é entendido pelo sociólogo francês Michel Maffesoli como “um laboratório vivo da pós-modernidade”. Nascido sob o signo do hibridismo, o Brasil caracteriza-se pela mestiçagem: indígenas das mais diversas culturas, africanos de variadas etnias e portugueses se engastaram numa imensa terra de natureza generosa. Local que, no decurso do tempo, passou a aninhar ainda holandeses, ingleses, italianos, orientais, entre tantos outros povos.

Antes de se identificar com uma identidade que se proponha nacional, o ‘povo brasileiro’ identifica-se pelo hibridismo, pela heterogeneização, pelo multiculturalismo e pela mestiçagem, responsáveis por promover identidades cada vez mais fluídas, mutáveis,

complexas e imprecisas, características que são da ordem da pós-modernidade.

Nessa paisagem multicolorida, funda-se a ética da estética, na qual o jogo das aparências se apresenta como peça-chave para a compreensão da formação das tribos, que se atraem e se repelem de acordo com os afetos compartilhados por meio da pele e dos sentidos, caracterizando o querer estar-junto. Esse, por sua vez, se desdobra no anseio pelo festivo, ressaltando o caráter trágico da existência, onde a ênfase no presente marca a dimensão hedonista do cotidiano. Nessa busca pelo qualitativo, pelo “instante eterno”, intensifica-se a “pulsão pela errância”, que carrega consigo o aspecto “fundador do conjunto social” e que exprime a pluralidade do ser e a impermanência das coisas (Cf. MAFFESOLI 2007).

A tendência geral de uma época que, por uma volta cíclica dos valores esquecidos, mas não menos presentes nas estruturas antropológicas do imaginário, não se fundamenta mais sobre o orgulho prometico de um ativismo triunfante, antes se liga a uma contemplação daquilo que é. A errância, desse ponto de vista, seria a expressão de uma outra relação com o outro e com o mundo, menos ofensiva, mais carinhosa, um tanto lúdica, e seguramente trágica, repousando sobre a intuição da impermanência das coisas, dos seres e de seus relacionamentos. Sentimento trágico da vida que, desde então, se aplicará a gozar, no presente, o que é dado a ver, e o que é dado a viver no cotidiano, e que achará seu sentido numa sucessão de instantes, preciosos por sua fragilidade. É possível que seja isso esse hedonismo relativo, vivido no dia-a-dia, que caracteriza melhor essa forma de intensidade social e individual. (MAFFESOLI 2001b, p. 29)

O Brasil se apresenta como palco da multiplicidade, isso porque seus atores assumem e desempenham papéis diversos, fazendo uso de inúmeras máscaras no espetáculo do cotidiano. É nesse palco que as raves psicodélicas se localizam e investem em sua manifestação. Neste sentido, Mariana Baldin Camargo (2007, p. 5), anota que:

A forma de comemorar rave tem relação com a vida do brasileiro: as festas geralmente ocorrem em lugares onde seja possível ter contato com a natureza, o que não falta em um país

como o Brasil. Além disso, a população brasileira possui uma essência alegre, conceito que faz parte da cultura das raves de promover encontros coletivos com música e decoração vibrantes.

A proposta da celebração, os valores e significados compartilhados e as práticas realizadas neste cenário evidenciam a emergência de um novo tempo, que se faz evidente nas diversas práticas sociais que enfatizam a sensação trágica do presente e o retorno de manifestações arcaicas, como o hedonismo, o tribalismo, o nomadismo e o xamanismo, revitalizadas através de características ímpares do nosso tempo: a tecnologia e a globalização.

### 3. NEO-HIPPIES EM MOVIMENTO



Para melhor ou para pior, o tribalismo pós-moderno dá ênfase à explosão das sociedades homogêneas. Também é tempo de levar a sério a intensificação da pulsão de errância que, em todos os domínios, numa espécie de materialismo místico, lembra a impermanência de qualquer coisa. O que não deixa de fazer de todo mundo o viajante sempre em busca da outra parte, ou o explorador maravilhado desses mundos antigos que convém, sempre e ainda uma vez, inventar. Porque estar inquieto ou em desequilíbrio não é, afinal de contas, o próprio do elã vital?

Michel Maffesoli

### 3. CONTRACULTURA E MICROPOLÍTICAS<sup>15</sup>

#### 3.1.DOS HIPPIES AOS NEO-HIPPIES

Em grandes festivais a céu aberto, embalados por música psicodélica, sob o efeito de alucinógenos, milhares de jovens com trajes coloridos e corpos tatuados dançam sorridentes por dias consecutivos. Nesses locais, é costumeira a troca de objetos, alimentos, bebidas, psicoativos, conversas e afetos. Sobretudo nas primeiras horas do dia, beijos, abraços e carícias parecem fazer parte da coreografia. Na pista, cada um dança à sua maneira, numa velocidade diferente, num ritmo particular. Ali, o aparente caos parece encontrar harmonia, quando o estado de emoções e sensações construídas coletivamente é alcançado. A *vibe!* – uma espécie de “efervescência coletiva” (DURKHEIM 1989) que faz com que a tribo experimente e exerça uma comunhão moral. Discursos, gestos, performances e intervenções evidenciam um movimento de rebelião: a formação de comunidades, a estética tribal, a quebra de tabus morais, a pulsão pela errância, a cultura das drogas e a exacerbação do presente. Depois de compartilhar experiências e ideias extracotidianas, insubmissas e por isso mesmo, subversivas, desmontam acampamento, colocam as mochilas nas costas e caminham como andarilhos em busca da próxima parada.

Tal descrição evidencia características que se tornaram emblemáticas com o movimento hippie da década de 1960 e que nos dias atuais se revitalizam por meio da chamada cultura global do *trance* psicodélico. Na perspectiva de Ana Flávia Nascimento (2005, p. 2) “os ‘neo-hippies’ mostraram uma arte evoluída, fruto de um longo processo

---

<sup>15</sup> Para acompanhar a leitura deste capítulo, sugere-se assistir ao vídeo ‘UP 10 # Universo Paralello 2010’, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gPlZwQartNQ>>. Acesso em 12 jan. 2015.

que vem desde os anos 60 e 70 com o movimento hippie, quando os jovens se rebelaram contra a sociedade e reivindicaram a extensão dos direitos de livre-disposição do corpo e de autonomia sobre si próprio”.Na mesma linha, o DJ Goa Gil, considerado por muitos o pai do *trance* psicodélico, afirmou que “a revolução psicodélica nunca parou. Apenas teve que atravessar meio mundo para chegar a uma estrada de terra em uma praia deserta, e lá deixaram que ela se transformasse e evoluísse sem pressão de governos ou da mídia” (TIME OUT 2011, p. 184).

Goa Gil, nascido Gilbert Levey em São Francisco, Califórnia, viveu parte da adolescência em Haight-Ashbury, distrito de São Francisco ligado à cultura *beat*, e que a partir da década de 1960 se configurou enquanto epicentro hippie. O DJ lembra que, nesse período, a juventude estava experimentando algo completamente novo e que a música psicodélica foi como uma explosão na consciência dos jovens, mudando-os para sempre. Parecia que uma nova era estava surgindo no mundo e a cena musical de São Francisco era uma clara indicação disso. Apenas quando tudo isso pareceu esgotar-se na Califórnia, Levey deixou Ashbury e saiu pelo mundo até encontrar Goa e tornar-se Gil.

Os chamados movimentos de contracultura iniciam-se na década de 1950 como resultado da frustração em relação a Guerra Fria e a trajetória violenta que percorreram as sociedades na primeira metade do século XX (ADELMAN, 2001). Nesse contexto, surgem os *beatniks* como o primeiro movimento expressivo de contestação e desobediência.<sup>16</sup> Com o lema “Estar em movimento”, os *beatniks* influenciaram centenas de jovens estadunidenses que abandonaram escolas e universidades, fugindo de

---

<sup>16</sup> Tendo como grande nome do movimento, o intelectual Jack Kerouac, autor do livro *On The Road (Pé na Estrada, no Brasil)*, a geração *beat* era composta por pensadores de destaque como Norman Mailer, Carl Solomon, Allen Ginsberg e Kenneth Rexroth, uma vanguarda literária vagabunda, que tomou as ruas dos Estados Unidos se declarando ‘neuróticos’ numa clara alusão a tensão e ansiedade que se fazia presente no período.

casa e pedindo carona nas estradas, com mochilas nas costas. Além de incentivar atos de desobediência às autoridades, os *beatniks* foram precursores na iniciação às práticas orientais e divulgadores do consumo da maconha (TAVARES, 1985).

Ainda em 1950, surge o movimento de contracultura designado *hipster*, que assim como os *beatniks* demonstravam grande descontentamento com os modelos políticos vigentes. O termo *hipster* designa ‘aquele que conhece’, ‘aquele que está por dentro’, e se distinguia do movimento *beat* por não concordar com o pessimismo em relação aos possíveis destinos da sociedade. No início da década seguinte o *beatnik* desaparece e o *hipster* acaba absorvido pela cultura *hippie* que rapidamente atingiu milhares de jovens e expandiu-se para além dos Estados Unidos na propagação de seus valores pacifistas e libertários, sob o lema “Paz e amor” e embalado pelo rock’n’roll psicodélico.

Estabelecendo um ideal pacifista e libertário, os *hippies* caracterizaram-se por trajes coloridos e fluorescentes, barbas e cabelos compridos, o amor livre, a valorização da natureza e da cultura oriental, com destaque para a indiana, um estilo de vida nômade, realizando festivais a céu aberto, tendo como preferências musicais o rock psicodélico, o reggae, o *folk* e músicas regionalistas, e regrados à psicoativos. No que tange ao uso de entorpecentes, Carneiro (2005) nos lembra que, enquanto expressão da contracultura, o movimento psicodélico representou a defesa da autonomia do sujeito sobre a intervenção psíquica voluntária contra a política oficial do proibicionismo que retira do indivíduo o direito de escolha sobre a estimulação química do espírito.

Todas essas características tornam explícitas a importância desse movimento para a formação das raves, tendo como acontecimento

decisivo a construção de comunidades de hippies em Goa e a presença de *freaks*<sup>17</sup> e músicos viajantes, após a guerra do Vietnã.

Assim como diversos movimentos antibelicistas, pacifistas, estudantis, feministas e de esquerda, os hippies se disseminam simultaneamente à Guerra do Vietnã, que era assistida em tempo real nas salas de estar. Após uma década de inúmeros conflitos no globo – dos quais podemos destacar a construção do Muro de Berlim, a Primavera de Praga, o Maio de 1968, a Revolução Cultural na China, a Revolução Cubana – e dez anos de guerra contra o Vietnã, do dia 15 ao dia 18 de agosto de 1969 cerca de 500 mil jovens se reuniram numa fazenda, na pequena cidade de Bethel em Nova York num grande festival de rock'n'roll a céu aberto, anunciado como “Uma exposição aquariana: 3 dias de paz e música” (ver WADLEIGH 1970).

O número impressionante de jovens que se reuniu durante o festival de *Woodstock* com a finalidade de protestar contra guerra e contestar o “American way of life” e os valores morais característicos das sociedades ocidentais denuncia a latente sensação de ruptura que caracteriza o “Breve século XX” (HOBSBAWM 1995). Para além dos EUA, os violentos acontecimentos que assinalaram esse período serviram de húmus para a fertilização de movimentos culturais diversos, marcados pela descrença nos grandes projetos políticos – as mazelas observadas no capitalismo e no totalitarismo comunista – e pela contestação à ordem social estabelecida em atos de rebeldia e desobediência.

---

<sup>17</sup> Freak é um termo genérico utilizado pela contracultura ocidental de 1990 para designar uma mistura de elementos das subculturas hippies, psicodélicas e punks, rejeitando as formas dominantes do capitalismo, consumismo, conformismo e intelectualismo. Os freaks apresentam uma admiração pelo modo de vida rústico, pelas viagens exóticas, psicodelia e vida comunitária. No entanto, aderem às novas tecnologias (música eletrônica e Internet) e relativamente não participam de forma direta na transformação da sociedade. (NASCIMENTO 2008, p. 18)

Contudo, segundo Goa Gil (1995), em 1969, enquanto a nação *Woodstock* suburbana aparecia na televisão, “eu via toda a cena [musical] de Haight Ashbury se desintegrando” – a bolha explodiu, a magia desapareceu e algo de especial estava se perdendo. Nesse mesmo ano, aos dezoito anos de idade, o DJ partiu dos Estados Unidos para Amsterdã e, de lá, viajou por terra em direção a Índia. Tal trajetória, foi percorrida por muitos jovens músicos, hippies, mochileiros e buscadores espirituais.

Esse intercâmbio espiritual também foi experimentado pelos Beatles, grupo *mainstream* do movimento hippie, que se lançou em uma visita ao Oriente em 1968. Os rapazes de Liverpool ficaram em retiro na Índia, com o propósito de experimentar processos meditativos, o que acabou por os auxiliar na criação de um de seus discos mais relevantes, o *White Album*.

### 3.2. DONDE VEM TUDO, O DIA E A FÉ

As diversas contraculturas dos anos sessenta têm a aproximação com o outro – aquele marginalizado pela cultura eurocêntrica – como elemento essencial tanto enquanto contribuição em termos de conjuntura política, em que se estabelecem relações diretas com as bandeiras anti-imperialistas, levantadas desde a década anterior, quanto simbolicamente para a construção de sua narrativa. De acordo com Stephens (1998), a narrativa que a contracultura criou sobre a Índia, diz muito mais sobre o próprio Ocidente do que sobre a “Índia empírica”. Tal fascínio pelo Oriente não era uma novidade e já estavahá muito presente no imaginário ocidental. Nesse momento antidisciplinar, no entanto, a ressignificação contracultural da Índia, significou uma ardente rejeição ao “American way of life” (Cf. ADELMAN 2001, p. 144).

Em diversas leituras, o contato e a ressignificação da cultura oriental por movimentos sociais do Ocidente são compreendidos unicamente como uma postura imperialista, em que o ‘outro’ é reelaborado com o propósito de satisfazer seus próprios anseios.

Seria apenas coincidência que muitos dos lugares privilegiados para o festejar rave sejam também importantes ex-colônias que alimentaram por séculos as mesas e a imaginação europeias com produtos “naturais” e “exóticos”? Falo sobre: México, Brasil, África do Sul, Índia e Austrália. (ABREU 2011, p.35)

Contudo, é preciso estarmos atentos para a complexidade estabelecida nas relações entre culturas globais e locais, para não validarmos a tese de hegemonia absoluta das culturas imperialistas. Para além das noções de apropriação ou consumo do ‘exótico’, são evidentes as relações de ressignificação, resistência e troca estabelecidas entre tais culturas, ainda que seja uma troca desigual.

Reconhecemos assim, a influência das culturas não-ocidentais sobre o Ocidente, a partir de coexistências complexas, em que o Oriente sempre esteve presente nas utopias, nas fantasias e na identidade do Ocidente (SAID 1993). O fascínio pelo ‘outro’ no caso da juventude estadunidense, pode ser lida a partir da crítica feita sobre a cultura de seu próprio país, explicitada no lema radical “Vamos destruir a América!” (Cf. ADELMAN 2001, p. 145). Nessa mesma direção, Goa Gil conta que:

Queríamos experimentar o nosso ‘espaço mental’ nas terras que, tão profundamente, tinham influenciado nossos pensamentos. Foi o Oriente – e acima de tudo a Índia – para onde nossa tribo se mudou coletivamente. [...] Comecei a viajar com a minha guitarra retornando a cada inverno para Goa. [...] Dessa forma, muitos de nós começaram a criar uma mistura especial de Oriente e Ocidente, absorvendo as tradições espirituais da Índia, com a nossa música, arte e ideias. [...] Logo a nossa paixão levou-nos a formar bandas... e construir um palco na praia. Nós misturamos a música do nosso tempo. Era

uma mistura de rock, *rhythm'n'blues*, jazz e *fusion*: tudo o que pertencia a história da nossa música hippie. (GIL[2007?])<sup>18</sup>

A partir daí, nas datas comemorativas de fim de ano, centenas de hippies que exploravam o mundo oriental se encontravam em Goa, compartilhando suas experiências místicas e transcendentais. Saldanha (1999) diz que, no princípio, alugavam casas praianas por curtos períodos, porém, com o tempo, muitos dos viajantes sentiram-se a vontade no local e decidiram permanecer por ali. Os primeiros hippies que viajaram até Goa teriam encontrado por lá condições propícias para a formação de comunidades: um baixo custo de vida, praias paradisíacas, nativos receptivos e a fartura de haxixe.

Ainda na década de setenta, os primeiros DJs de Goa tocavam músicas de bandas como *Led Zeppelin*, *The Who*, *The Doors*, *Pink Floyd*, *The Grateful Dead* e também uma pitada de *Bob Marley* e *Parliament*. No final da década, algumas músicas do *Krafterwerk* podiam ser ouvidas esporadicamente. Por volta de 1983, os DJs franceses Laurent e Fred Disko passaram a tocar um estilo musical de batidas eletrônicas que vinha da Europa. Em breve, Goa Gil, que organizava as hoje reconhecidas Festas de Lua Cheia, alternando no palco música ao vivo com a mixagem de DJs, também adotou o novo estilo. Já em meados dos anos 1980, enquanto a juventude europeia era sacudida pelo *acidhouse*, na Índia os frequentadores das praias de Goa começavam a elaborar festas movidas pelo *techno*. Foi quando músicos, produtores e viajantes de diversas partes do mundo migraram para o balneário indiano a fim de promover

---

<sup>18</sup>O sítio de onde retirei essa entrevista nos apresenta uma tradução automática de uma entrevista de Goa Gil feita em inglês. Como tal, a versão portuguesa é bastante falha, com diversos erros de tradução. Infelizmente, o link disponível para a entrevista original aponta para um sítio desativado. Assim, fui obrigada a corrigir a tradução da melhor maneira possível, sem acesso à versão original em inglês. Essa observação é válida para todas as menções a essa entrevista.

eventos voltados para a psicodelia e a nova música eletrônica. Nesse sentido, Camilo Rocha afirma que:

As origens estão em Goa, na Índia. Ex-colônia portuguesa, lugar de tradicional tolerância e hospitalidade, a região se firmou com destino de mochileiros hippies nos anos 60. As festas nas praias se tornaram um costume local. Na virada dos anos 80, a música passou a ser eletrônica. Aos poucos, deejays e produtores europeus como Goa Gill [sic], Mark Allen e Youth começaram a desenvolver uma vertente influenciada pelo misticismo indiano, por sons étnicos e pelo rock psicodélico progressivo. A ênfase não era mais o ritmo, mas sim a “viagem”, proporcionada pelo uso intenso de efeitos de estúdio e de timbres exóticos. (ROCHA2006)

Desse momento em diante, a criação e troca das mais peculiares e, por vezes, extravagantes produções musicais, chamadas de “música experimental” tornou-se a prática característica da comunidade hippie de Goa. Com o fluxo de informações propiciado pela globalização emergente, novas produções musicais foram viabilizadas e a música eletrônica ganhou novos elementos ligados à espiritualidade que emanava do balneário indiano. Com a reunião de músicos de diversas partes do planeta e a troca de artigos relativos à música eletrônica, desenvolveu-se em Goa uma cultura específica, a qual posteriormente se espalhou pelo mundo na forma de festivais de música eletrônica a céu aberto.

O movimento musical, designado *Trance Global Psychedelic Culture* passou então a ser difundido globalmente, por músicos e festeiros nômades a partir da perspectiva da comunhão **mística** entre música, dança, psicoativos e natureza (NASCIMENTO 2006). A partir dos últimos anos da década de 1980, tornou-se prática habitual de muitos jovens das grandes cidades festejar ao som de música eletrônica por mais de doze horas consecutivas, em locais afastados dos centros urbanos. A cultura do *trance* psicodélico institui-se como uma das práticas característica da geração de jovens e adultos do século XXI, assinalando

uma época cultural que se segue à geração do rock'n'roll na história do Ocidente.

### 3.3. DESBUNDANDO

No Brasil, a inquietude dos movimentos juvenis se manifestou em duas vertentes distintas: a esquerda política e a contracultura, em suas expressões artísticas e festivas. Em ambas, se torna evidente o fato de que qualquer pretensão de transformação social pautada em modelos tradicionais e maniqueístas, estava fadado ao fracasso.

No contexto internacional, a Guerra Fria; no país, ditadura militar. De um lado, a intensa influência da indústria cultural e da cultura pop anglo-americana; de outro, a forte presença das perspectivas de esquerda na cena artística nacional. A contracultura no Brasil revela a crise da cultura ocidental e da problemática da construção de uma identidade nacional.

O resultado foi um enorme embaralhamento nas questões ligadas a formas de fazer arte e política, fazendo ressurgir o impasse acerca da produção de uma arte não-colonizada. Frente ao totalitarismo da ditadura e à expansão do imperialismo estadunidense, a esquerda brasileira presume a produção dessa arte como essencial para a revolução: uma arte popular, nacional e engajada, capaz de fazer frente às mazelas do capitalismo, do subdesenvolvimento, da miséria.

Contudo, a arte que estaria por vir, refletia o caráter caótico de seu tempo. Não coube mais na dualidade entre esquerda e direita, entre mercado e revolução, entre popular e erudito, original e derivado: “Não vim aqui mudar a lei, nem para estar de acordo com ela!”, diz um texto de Paulo Coelho, que se inicia com o primeiro verso de *Howl* (‘Uivo’, em

inglês), de Allen Ginsberg, publicado no segundo número da revista *2001*, do ano de 1972.

Como explica Liv Sovik, o país passava por um conflito entre o anseio democrático e as forças golpistas do imperialismo estadunidense envolvidos na política interna do Brasil, investindo, inclusive em iniciativas culturais. Dessa forma, a juventude e os movimentos estudantis teriam tido muitas dificuldades em definir o que, de fato, seria uma ameaça ao país e contra o que deveriam resistir. Na música, o Tropicalismo resolveu essa questão. Foi uma afirmação da capacidade brasileira de processar o que vinha de fora e ainda assim fazer algo original. (cf. SOVIK2005, *passim*)

Nesse sentido, a inserção da guitarra elétrica – instrumento musical inventado nos EUA e que caracteriza a música estadunidense – nas novas produções musicais brasileiras se tornou emblema do exercício antropofágico tropicalista.<sup>19</sup> Devorando os recursos musicais eletrônicos que provinham do exterior, os tropicalistas vomitavam uma musicalidade genuinamente brasileira. Assim, também no Brasil, foi a contracultura quem abriu caminho para a recepção e difusão da música eletronicamente produzida.

O ano de 1967 foi rubricado pelo auge de tal efervescência contracultural brasileira. Nas artes plásticas Hélio Oiticica cria a obra denominada *Tropicália*, que viria a dar nome ao movimento musical. Instalação que mesclava o geométrico moderno às tradicionais estampas de chita da cultura popular brasileira – curiosamente semelhante aos *chill out* das *trances*. No Cinema Novo, Glauber Rocha produz o filme

---

<sup>19</sup> Contudo, esse processo criativo e inovador foi encarado de maneira negativa por parte dos segmentos artísticos e organizações estudantis, culminando no ato conhecido como Passeata contra a guitarra elétrica, que tinha como slogan “Defender o que é nosso”. O ato realizado em julho de 1967, contava com especial entusiasmo dos artistas da bossa nova e refletia o dilema da construção da identidade nacional do país por meio da música (Cf. SOVIK 2005, p. 285-286).

*Terra em Transe*, uma sátira ao populismo e a política tradicional, tanto da direita quanto da esquerda brasileira. No teatro, a catarse se deu com a montagem da peça *O rei da vela*, adaptação da obra de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez e realizada pelo Teatro Oficina. A peça trazia uma estética inédita e pitoresca, numa quebra radical dos pressupostos formais da produção teatral e oferecendo à platéia uma agressão aos valores tradicionais, “uma imagem crítica, constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento” (PEIXOTO 1982, p. 60). Nas palavras do teatrólogo:

Em 1967, minha geração reatou o elo perdido com Oswald de Andrade, exatamente ligado com a antropofagia. Isso fez com que a gente se voltasse àquela cultura arcaica, primitiva, devoradora. A minha geração retornou à cultura afro-brasileira, à cultura de todos os erros e acertos da cultura pop, e, realmente, superou a visão colonialista e o modelo do teatro de Anchieta, em que tudo vinha de um palco italiano, de uma cátedra. Essa geração que criou a Tropicália se identificou por meio da antena do Oswald de Andrade, um integrante do movimento modernista, mas que, em 1928, declarava que não era mais modernista, mas o “primeiro pós-moderno do mundo”. E falou isso textualmente: “Eu sou antropófago” (CORRÊA 2012, §15)

No ano seguinte, foi lançado o disco *Tropicália*, mesclando aspectos da cultura popular brasileira à inovações radicais, sobretudo ligadas a inserção e a afirmação de elementos musicais eletrônicos. A ênfase do movimento não se ligava diretamente a perspectivas políticas e sociais, mas antes de tudo a manifestações estéticas e comportamentais. Era causa e efeito de um tempo marcado pelo presenteísmo, pela psicodelia, pela experimentação do corpo, pelo uso de alucinógenos, pelo descrédito em relação ao metadiscursos e às tradicionais formas de pensar e fazer política, características que de maneira análoga se encontravam

presentes no movimento hippie dos EUA, e posteriormente nas raves psicodélicas que se espalharam pelo globo.

Nessa direção, o Tropicalismo se construiu utilizando a colagem, a montagem e a sobreposição como linguagem dominante de uma estética de oposição e choque – assim como as mixagens realizadas por DJs. E ainda, como recurso metalinguístico, já que, a Tropicália por ela mesma, se elaborava a partir de uma enorme bricolagem de formas, estilos, temáticas, imagens e ideias, fazendo do deslocamento, da imantação e do atrito suas palavras-chave – bricolagem que se tornou estandarte do cenário contemporâneo.

Berimbau com guitarra, rock com baião, Brasília e sertão, bossa nova e velha fossa, Sputnik e saudade, cidade e floresta, fome e carnaval, canavial e siderurgia, mercado e favor, sol e notícias. Sincronia e sinédoque: o atraso brasileiro deixa de ser “puramente” brasileiro para se tornar contemporâneo e ocidental, logo, “moderno”, apontando assim para o que há de não-moderno em uma modernidade mais ampla e menos homogênea. Não se trata mais de um centro moderno e de uma periferia atrasada, de um centro “resolvido” e de uma periferia “problemática”, mas de uma modernidade heterogênea, descentrada e irresolvida. (DOLHNIKOFF 2012, 3, §5)

Assim, nada se resolve, nem o atraso nem a excentricidade. Mas tudo é acolhido em sua interpenetração. Ao passo em que os elementos são deslocados, eles se afastam de sua origem e de seu contexto, para se aproximar entre si, gerando, assim, o atrito e a novidade. Se nos Estados Unidos da América a juventude arrancava a roupa para protestar contra a guerra do Vietnã, no Brasil os jovens se despiam para expressar seu desencantamento com os modelos tradicionais vigentes. No Rio de Janeiro houve as dunas de Gal, redutos dos intelectuais, loucos e hippies que aderiram aquela nova linguagem. Segundo a cantora Gal Costa, musa do movimento tropicalista, as pessoas curtiam o pôr-do-sol na praia, se bronzeavam, conversavam e queimavam um fumo – práticas semelhantes às das festas e festivais de trance psicodélico.

O desbunde chegara ao auge. Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o *hip* – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tomando-se aqui como sinédoque para “corpo” a palavra afro-brasileira que designa essa parte avizinhada das funções excrementícias e do sexo (mas que não se confunde totalmente com aquelas nem com este), sendo uma porção exuberante de carne que, não obstante, guarda apolínea limpeza formal. (VELOSO 2008,<sup>20</sup> apud DOLHNIKOFF 2012, 1, §6)

O termo ‘desbundar’ foi inicialmente cunhado pela esquerda convencional para se referir aos jovens que haviam abandonado a luta política, e em geral, aderiam ao *ethos* do movimento hippie. Mas, “se a política torna-se objeto de desconfiança geral, o político não parece mais capacitado para enfrentar os desafios do momento” (MAFFESOLI, 2011, p.15). A estética, a performance e o discurso da geração do desbunde evidenciam tal transfiguração do político assinalada pela ênfase no presente.

Nas palavras de Zé Celso, difusor da política do desbunde: “Não estou esperando ficar rico, não estou esperando ir para o céu, não estou esperando uma sociedade socialista. Estou aqui e agora e posso fazer mil coisas... aqui e agora.”<sup>21</sup> O dramaturgo, diretor e ator, afirma que a maior revolução acontecida no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, não foi a guerrilha contra a ditadura, mas sim o desbunde, num atentado a moral e ordem vigente.

A grande revolução não foi a luta armada, nada disso, foi o desbunde. Foi fundamental o fato de você desmontar seu corpo careta, pequeno burguês, patriarcal, formado com essa noção de cabeça separada do resto do corpo. Começar a perceber por meio das viagens de ácido, da mescalina, das orgias, da liberdade e do paganismo. Ali houve uma revolução: a da

---

<sup>20</sup>VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 460. Publicado originalmente em 1997.

<sup>21</sup> CORRÊA, José Celso Martínez, 2010. Entrevista ao blog Produção Cultural no Brasil, disponível em < <http://www.producaocultural.org.br> > Acesso em 18 out.2014.

mulher, a do gay, enfim, a da percepção do corpo. (CORRÊA 2012, §11)

Nessa direção, tanto *Woodstock* como o desbunde podem ser lidos enquanto **eventos emblemáticos desta transfiguração do político** na qual a contestação do poder instituído, através da afirmação da vida no presente, se manifesta no uso de substâncias ilícitas, na formação de comunidades, na estética tribal, na quebra de tabus morais relacionados ao sexo, na cultura das drogas, na pulsão pela errância, pelo movimento. Na rave, tais posturas se repetem. Se por um lado, o movimento hippie influenciou de maneira decisiva a produção da música trance e o atual formato do festejo, no Brasil os movimentos de contracultura, com ênfase no desbunde, contribuíram para propagar o uso de elementos eletrônicos e psicodélicos na produção musical brasileira, além de fornecer o modelo de rebeldia difundido pela cultura hippie em solo tupiniquim.

### 3.4. TRANSGIFURAÇÃO DO POLÍTICO

O Breve século XX foi palco de intensas transformações de cunho político, econômico, social, filosófico e cultural encarregadas de promover um enérgico destronamento dos centros tradicionais, ao passo em que se intensificou a desilusão com as narrativas de grande envergadura propostas pela modernidade. A sensação de urgência que se fez presente ao longo do século emergiu meio a uma temporalidade fortemente marcada também pela velocidade, pelos avanços tecnológicos, pelo fenômeno da globalização e pela expansão do capitalismo.

Duas grandes guerras com efeitos devastadores que afetaram diretamente todas as esferas das sociedades; o horror gerado por ditaduras totalitárias que se impuseram na Europa, América e Ásia; as

corridas imperialistas e o neocolonialismo na África e América todos esses eventos decisivos para a instauração de uma **sensação** de crise que caracterizou o século passado.

A imagem de um século catastrófico pode ser percebida a partir das memórias de seus contemporâneos: “Não posso deixar de pensar que este foi o século mais violento da história humana” são as palavras do escritor russo-judeu-britânico Isaiah Berlin (HOBSBAWM 1995). As intensas experiências vivenciadas pelos atores do século XX conferiram às memórias individuais e coletivas uma percepção da realidade firmada pelo sentimento de urgência, onde a incerteza caracteriza tal ambiência. Ainda que os traumáticos acontecimentos tenham sido percebidos com maior intensidade em alguns pontos específicos do planeta – sobretudo nos lugares onde, durante as guerras, se estabeleceram campos de batalhas – o horror gerado por eles se abateu sobre todo o globo.

Enquanto nas linhas de frente soldados enfrentavam situações extremas, no cotidiano os sujeitos vivenciavam experiências-limite responsáveis por gerar a ‘crise de identidades’. Assim, como causa e efeito do processo de desconstrução dos pressupostos modernos, o século XX foi palco para o deslocamento das identidades centradas, que por muito tempo estabilizaram os sujeitos da modernidade.

Para o cientista social jamaicano Stuart Hall (2003), a partir de uma renovada compreensão de espaço-tempo, chamada de pós-modernidade, o sujeito perde sua identidade fixa, tida como essencial, que é descentralizada ou mesmo esfacelada, dando lugar a identidades variáveis, inconstantes, móveis, e conseqüentemente problemáticas. Compactuamos com Hall no entendimento de que, na chamada pós-modernidade “nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade”. (HALL, 2003, p.10)

Esse processo de descentramento do sujeito é referenciado a partir de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno. Dentre eles, destaquemos aqui, o impacto dos movimentos sociais que emergiram durante a década de 1960, tais como o feminismo, os movimentos de contracultura e os movimentos pacifistas.

As críticas teóricas e as atitudes colocadas em prática por tais movimentos se configuram enquanto marco decisivo no processo de transfiguração do político, pois, afirmam as dimensões tanto objetivas como subjetivas da política, numa contraposição tanto ao projeto liberal capitalista do Ocidente, como à política socialista do Oriente. Refletiam assim, “o enfraquecimento ou o fim da classe política e das organizações políticas de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação em vários movimentos sociais.” (HALL 2003, p. 25)

O distanciamento dos movimentos de contracultura das concepções e organizações políticas convencionais fez com que, muitas vezes, esses movimentos fossem lidos como despolitizados ou politicamente pobres. Tais perspectivas desprezam toda uma lógica cultural que, propondo novas formas de fazer e pensar política, corresponde aos primeiros sintomas do processo de transfiguração da mesma.

A intenção de subverter a lógica convencional dos sindicatos, partidos e política eleitoral, dota os movimentos contraculturais da década de sessenta de um caráter paradoxal, rejeitando assim um sentido predeterminado da história ou do capital. É nessa direção que, para reconhecer tal caráter político de manifestações dos movimentos de contracultura da década de 1960, no Brasil e no mundo, é necessário não realizar julgamentos sustentados exatamente nas categorias que conscientemente o movimento rejeita, como a estreiteza das categorias marxistas tradicionais, por exemplo (ADELMAN 2001, p.143).

A partir da dimensão criativa, subversiva, antiburocrática e antidisciplinar, os movimentos contraculturais recusaram as perspectivas totalizantes que projetam no futuro a expectativa de transformação, numa busca forçosa por uma solução definitiva, pela síntese como alvo. Essas metanarrativas fazem da homogeneização e da uniformização marcadores evidentes de uma contínua deslegitimação das diferenças, ao passo que para privilegiar determinada perspectiva, silenciam todas as outras.

O traço distintivo do radicalismo dos movimentos de contracultura dos anos de 1960 e 1970 foi ter articulado uma política altamente contestatória e conscientemente anti-imperialista. Assim, negaram abertamente as formas tradicionais de se fazer política da esquerda, propondo uma linguagem completamente nova, no que foi chamado de “política antidisciplinar”. Numa construção semelhante “o que torna único o movimento *trancer* é o fato de assumir um conjunto de valores e princípios ideológicos que, intencionalmente, se opõem ao modelo de sociedade atual.” (CALADO 2006, p. 34)

O sucesso dos movimentos de contracultura, ao contrário das narrativas convencionais que apontam para o seu fracasso, está no desenvolvimento de métodos de contestação que serviram de subsídio necessário para o florescimento dos discursos pós-modernos sobre política e sociedade. Autoconsciente e teatral, a contracultura utilizou-se da performance e do espetáculo como métodos de ação, descartando o planejamento de uma revolução futura em função de pequenas revoluções cotidianas, experimentadas nos atos de transgressão do presente. Numa paródia tanto da sociedade, quanto de si mesma, a contracultura resiste pela elevada consciência de seus próprios riscos. (Cf. ADELMAN 2001, p. 143-144)

A realidade como um teatro. Tal radicalismo estético que, segundo a autora, borra as fronteiras entre a cultura popular e a cultura erudita, propõe a representação teatral como única maneira possível de “estar no mundo”. Viver é atuar. É nesse sentido, que se impõe outra grande crítica: se tudo é representação, nega-se qualquer referente exterior ao discurso, colocando em foco tensões como crítica e alienação, profundidade e superfície, global e local.

A resignificação do político embriaga-se do sentimento trágico característico de um tempo rubricado pelas incertezas em todos os níveis. Pois, nos momentos de melancolia é que são entoados os mais belos cantos de louvor à vida. Festejar para sanar as dores, afinal, é necessária beberagem curativa para os horrores da guerra. Festejar para lembrar sempre e mais uma vez quão valoroso é o agora e quão prazerosa pode ser a nossa existência. Festejar como um ato de rebelião diante do regras sociais vigentes. O trágico serve de bálsamo para as chagas da batalha.

Gilles Deleuze aponta que a afirmação múltipla e pluralista é a essência do trágico. A especificidade do trágico é considerar a existência em sua multiplicidade. É por meio de tal consideração que se torna possível fazer das dores, mazelas e angústias objetos de afirmação. Não que o trágico resulte da angústia e da tristeza, mas sim ele que consiste na diversidade da afirmação como tal, na alegria do múltiplo.

O trágico não se funda numa relação do negativo e da vida, mas na relação essencial da alegria e do múltiplo, do positivo e do múltiplo, da afirmação e do múltiplo. ‘O herói é alegre, eis o que escapou até hoje aos autores de tragédias.’ A tragédia, franca alegria dinâmica (DELEUZE 2001, p. 28).

Em sua crítica à filosofia ocidental e à cultura moderna, Nietzsche nos apontava para a necessidade de estarmos cientes do caráter ambíguo e contraditório da existência. De maneira intempestiva, o filósofo nos convidou a pensar/viver/experimentar o mundo em seu sentido trágico.

Dizer sim a vida, numa atitude afirmativa, que concordasse com o mundo como ele é, pois “aqui poderíamos viver, posto que aqui vivemos”.

Para Michel Maffesoli (2000) nosso tempo é marcado por uma potência trágica ligada ao retorno de uma sensibilidade arcaica que apresenta como referência o presente, carregado do sentimento de precariedade e brevidade da vida, por meio da característica “destinal” dos acontecimentos. Algo de fatal, que traz consigo a sensação trágica do mundo, edificando um modo de vida que concorda com este como ele é, pois é nele em que se vive, e é só nele que se pode viver. Por isso a dedicação em viver intensamente, se devotando ao momento e sendo presenteado por este com a eternidade de cada instante.

Não dá mais resultado o adiamento do gozo: a espera messiânica do paraíso celeste, ou ação urdida para o amanhã que canta, ou outras formas de sociedades futuras reformadas, revolucionadas ou mudadas. Somente o presente vivido, aqui e agora, com outros, importa. (MAFFESOLI 2011, p. 15)

Uma política positivista, cientificista e normatizada parece não mais dar conta de um tecido social que se caracteriza pela fragmentação e fluidez. Afinal, o que esperar de ‘políticas de gabinete’ – que possuem enorme distanciamento da vida de todos os dias – desempenhando quadros irreais das maneiras de fazer entre quatro paredes e ar-condicionado? Muito pouco, ou quase nada. Assim, a política que aqui interessa é a aquela desempenhada no cotidiano, através das inúmeras táticas sub-reptícias responsáveis por colocar em xeque o mito do progresso infinito.

### 3.5. TRANCEIROS: NOVOS SUJEITOS POLÍTICOS

Os atores políticos de nosso tempo são personagens anônimos que atuam em terrenos ordinários, férteis ao florescimento da criatividade pulsante que assinala a existência. Põem em ação o sentimento trágico

daqueles que dependem das ocasiões e as aproveitam, por isso, o que ganham não conservam. Fazendo uso das inúmeras táticas cotidianas, captam “no voo as possibilidades oferecidas pelo instante” (DE CERTEAU 2007, p.100).

Errante por excelência, o ator político do cotidiano movimenta-se em ‘território inimigo’ e, de forma ruidosa e clandestina, instaura o descrédito em relação a projetos universalizantes. Um dos organizadores do festival Universo Paralello afirmou que “eu, como organizador, estou a fim é de subverter mesmo a ordem. A história é mesmo despertarem [sic] as pessoas para a ilusão causada por essa engrenagem toda gerada por esse sistema controlador” (NASCIMENTO 2005, p. 2).

Esse sujeito político, marcado por uma pulsão errante, exprime de forma discreta ou violenta a anomia social, ao passo que admite a imperfeição enquanto dado mundano. Boicote à ordem estabelecida que se faz em minúsculos gestos, onde a vida em seu desenrolar pode ser percebido como palco para a atuação de inúmeras astúcias, como formas de política em microesferas, remontando sabedorias primitivas:

Essas performances operacionais dependem de saberes muito antigos. Os gregos as designavam pela *métis*. Mas elas remontam a tempos muito mais recuados, a imemoriais inteligências como as astúcias e simulações de plantas e de peixes. Do fundo dos oceanos até as ruas de nossas megalópoles, as táticas apresentam continuidades e permanências. Em nossas sociedades, elas se multiplicam com o esfarelamento das estabilidades locais como, se não estando mais fixadas por uma comunidade circunscrita, saíssem de órbita e se tornassem errantes (DE CERTEAU 2007, p. 47).

Essas potências subterrâneas são responsáveis por inaugurar espaços com valores e práticas diferenciados daqueles em que a racionalização do ser social e a domesticação do indivíduo se apresentam como marcadores evidentes. Espaços esses em que o mito do progresso infinito da humanidade não mais possui credibilidade. Espaços onde os “olhos da vigilância” não conseguem enxergar e quando visualizam não

são capazes de compreender as inúmeras performances inventivas ali manifestas. Táticas de resistência capazes de alterar a lógica da linguagem, das relações e dos lugares estabelecidos pela razão institucional.<sup>22</sup> Nesse sentido, um informante do universo das trances, ao ser indagado sobre a possibilidade de atuações políticas nas raves, entende que:

Eu nunca tinha pensando na rave, nesse sentido assim político. Mas tem algumas coisas que eu acho que tem aver. Mais numa coisa social mesmo, de querer uma mudança. Quando a galera se joga na música, na droga pra viajar, e divide o que tem com os outros, conversa com um monte de desconhecido como se fossem amigos das antiga, e as mina dança sensualizando e tira a roupa, dá o perdido na polícia... [Isso tudo] é subversivo pra caralho! A gente quebra as regras, cara! É porque a gente tá mostrando que não aceita o que tá aí, no mundão, das caretice que tira nossa liberdade. E eu boto fé, que quase todo mundo aqui acredita que dá pra ser de outro jeito, porque aqui já é de outro jeito. Sem falar nas milhares de vezes que a galera se reúne no estacionamento, nos cantos da festa, pra resolver os problemas do mundo: é Marx, Foucault, Osho, Nietzsche, Stephen Hawking (risos). A galera aqui fala sério!<sup>23</sup>

Tendo como elemento agregador a música, tanto as raves como os festivais hippies inauguraram um espaço de valores e práticas diferenciados daqueles em que a racionalização do ser social e a domesticação do indivíduo se apresentavam como marcadores evidentes. Nesse espaço, o mito do progresso infinito da humanidade foi posto em cheque.

As práticas microbianas enfatizadas pelo historiador Michel de Certeau, adquirem cada vez mais projeção devido ao atravancamento da “organização observadora” e do declínio dos projetos uniformizantes. Assim, assistimos o despontar das maneiras de saber e fazer que fogem à

---

<sup>22</sup> Como as leis, as normas de conduta, os valores morais.

<sup>23</sup> Depoimento registrado no Festival Alternativo do Kranti, Alto Paraíso, Goiás, jul. 2012. O depoente, chamado Wladimir, frequentava festas de *trance* há cerca de oito anos. Nos encontramos em várias festas e festivais e participei, algumas vezes, dessas rodas de conversa citadas por ele.

lógica dominante e assumem posturas ilegítimas, híbridas e fraudulentas. A voracidade com a qual as novas gerações absorvem a vida e o imediatismo com que o presente é encarado dão provas da emergência de um tempo rubricado por uma consciência trágica do destino.

Esse processo pode ser observado, sobretudo, a partir de uma certa “destruição do passado”, como esclarece Eric Hobsbawm, ou seja, “mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas”, em que “os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo”. Para o historiador supracitado, tal destruição se dá após o impacto causado pelos violentos eventos concentrados entre a 1ª Grande Guerra e o colapso da URSS. Nas palavras do historiador que viveu e pensou tal século:

Não sabemos o que virá a seguir, nem como será o segundo milênio, embora possamos ter certeza de que ele terá sido moldado pelo Breve Século XX. Contudo, não há como duvidar seriamente de que em fins da década de 1980 e início da década de 1990 uma era se encerrou e outra nova começou (HOBSBAWM 1995, p. 15).

É esta ‘mudança de era’ que fornece as condições propícias para a ‘invenção’ do modo de festejar rave. Emblematicamente, poucos meses antes da queda do Muro de Berlim aconteceu a primeira Love Parade, celebração festiva que tomou as ruas da antiga e futura capital alemã e corporificou o anseio por paz e união. Como afirma o pioneiro DJ berlinense Tanith, “o muro caiu fazendo estrondo, e esse estrondo repercutiu também na música” (KIM 2009). O *techno* se apresentava, então, como ‘trilha sonora’ do evento histórico:

Na noite do dia 9 para o dia 10 de novembro de 1989, caiu o Muro de Berlim que separava as Alemanhas Oriental e Ocidental. Logo depois, a reunificação alemã já acontecia a todo vapor nas pistas de dança das festas *tecno*[sic] de Berlim. Jovens do Leste correram em massa aos *clubs* da Alemanha Ocidental. Festeiros da Alemanha Oriental, principalmente, trouxeram, juntamente com os gays, a disposição para festejar, que a noite berlinense assumiu e mantém até hoje (KIM 2009).

Com a queda do muro, a cena eletrônica de Berlim cresceu vertiginosamente, pois, de acordo com o DJ e jornalista Uh-Young Kim, casas, apartamentos e galpões vazios de Berlim Oriental foram rapidamente ocupadas por ativistas *techno* oriundos da parte ocidental da cidade em busca de espaço. Em poucos meses, cerca de 250 clubes e bares foram criados plantando a semente da cultura *clubber* na cidade que, atualmente, é um dos principais pontos da música eletrônica de pista no mundo. Da mesma maneira, a Love Parade cresceu de forma acelerada; enquanto a primeira edição contou um caminhão de som e cerca de 150 participantes, no ano de 1996 a festa chegou ao número de um milhão de participantes.<sup>24</sup>

Em suas diversas edições a proposta de uma “Demonstração pela paz, pelo amor e pela tolerância entre diferentes nações” foi reforçada até mesmo nos discursos oficiais do governo alemão, com o intuito de incentivar o turismo em Berlim (Cf. ABREU 2011, p. 26). As reduzidas taxas de criminalidade e vandalismo foram responsáveis por sustentar a imagem pacífica do evento. Esse ideal pacifista foi reforçado pelos slogans da festa. Em sua primeira edição, em 1989, o irônico slogan foi “Friede, Freude, Eierkuchen” (‘Paz, Prazer e Crepes’, que, segundo seu criador, Dr Motte, designava o desarmamento, a música e uma mais justa distribuição/produção de alimentos e riquezas – vale lembrar que a primeira Love Parade se apresentava como uma expressão política); no ano de 1996, “We are one family” (‘Nós somos uma família’). Tais slogans

---

<sup>24</sup> Calcula-se que a festa manteve o número de participantes próximo de um milhão entre 1997 e 2000. Em 2001, a organização foi obrigada a mudar a data da festa com pouca antecedência e ‘só’ compareceram oitocentos mil festeiros. A partir de então, começaram as dificuldades da produção do evento com as autoridades berlinenses (o que levou ao cancelamento da festa em 2004 e 2005) e em 2007 a festa mudou-se para o vale do Ruhr, a região mais industrializada da Alemanha. A edição de 2007 levou 1,2 milhão de festeiros a Essen e a de 2008 atraiu 1,6 milhão de participantes a Dortmund. Em 2009 o evento foi, mais uma vez, cancelado e, em 2010 ocorreu um trágico acidente que levou os organizadores a cancelarem a festa de forma definitiva.

são variações da divisa “Paz, amor, união e respeito”, mais conhecida pela sigla P.L.U.R. (*Peace, Love, Union, Respect*), lema da geração rave na Europa, sobretudo na década de 1990. Vale anotar ainda que apenas na primeira edição da festa o slogan foi em língua alemã; nos anos seguintes, esses passaram a ser em inglês, com a intenção de contemplar a proposta da tribo global.

Em um ambiente marcado pelas incertezas colhidas ao longo do século, o ato de festejar implica um empreendido subversivo e transgressor, que, ao ‘debochar’ dos modelos tradicionais de política, expressa a vitalidade de um período no qual os laços afetivos são o que de fato estabelecem o elo social.

“A transfiguração do político completa-se quando a ambiência emocional toma o lugar da argumentação ou quando o sentimento substitui a convicção” (MAFFESOLI 2011, p.115). Essa socialidade insurgente sinaliza a emergência de um tempo em que as relações afetivas e os desígnios inconscientes do imaginário dão o tom da vida política de uma geração movida pelo desejo latente de ligar-se ao ‘outro’, ainda que ele estivesse do outro lado do muro.

## 4. UNIVERSOS PARALELOS E TEMPORALIDADES NÔMADES



O que dá novo ritmo social, frenético, bárbaro, no qual o *stacatto*, à imagem da música dominante, nada mais tem a ver com a harmonia sinfônica dominante até então. A metáfora musical e, aqui, de grande utilidade para compreender um tempo contraditório, por vezes cacofônico, engendrando sintomas parciais que conseguem, mal ou bem, se ajustar num conjunto fractal pertinente ao espírito do tempo.

Michel Maffesoli



Ideal manifesto nos diversos sinais tribais de reconhecimento: argolas de orelha, uniformes nas roupas, modos de vidas miméticos, jargões de linguagem, gostos musicais semelhantes e práticas corporais, tudo transcendendo as fronteiras e testemunhando uma participação comum e um espírito do tempo feito de hedonismos, de relativismos, de viver o presente.

Michel Maffesoli

#### 4. UNIVERSOS PARALELOS E TEMPORALIDADES NÔMADES<sup>25</sup>

“Um universo fora desse universo que conhecemos. Um universo além, que quebra todas as fronteiras do que é normal. Parece um outro mundo, uma outra dimensão. É extraordinário!”Essas foram as palavras utilizadas por uma jovem ‘tranceira’ de Minas Gerais para designar o Festival de Arte e Cultura Universo Paralello.<sup>26</sup> O título dado ao festejo diz muito sobre a intenção de se criar um mundo fantástico. Universo Paralello: um outro universo, justaposto àquele que conhecemos e convivemos – e que vulgarmente chamamos de realidade.

Esta ambiência excepcional é criada por meio de uma junção de ingredientes: cores fluorescentes; luzes negras; instalações artísticas interativas; imagens de deuses, fadas, duendes, alienígenas; árvores e jardins iluminados; incensos; placas com mensagens sugestivas; figuras fractais, espaciais e geométricas projetadas pelo VJ; espaços de relaxamento e meditação; performances de artistas nus; malabares com fogo; bailarinas dançando no ar em seus tecidos coloridos; tudo isso somado a exuberantes paisagens naturais e à música eletrônica psicodélica.

---

<sup>25</sup> Para acompanhar a leitura deste capítulo, sugere-se assistir ao vídeo ‘Liberdade é infinito. Com amigos vamos além. #UP12’, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jgkAaxFAxBo>>. Acesso em 12 jan. 2015.

<sup>26</sup> Depoimento registrado poucos dias após o encerramento do festival supracitado, em sua 11<sup>a</sup> edição, entre os anos de 2011 e 2012. Com o fim da rave, o litoral da Bahia é tomado por festeiros de diversas partes do Brasil e do mundo, que realizam nas cidades baianas as chamadas *afters*. Eu e meu grupo de amigos saímos do festival em Pratigi para Morro de São Paulo, onde foi realizada a primeira *after* do Universo Paralello em Gamboa. O assunto principal da noite foi o festival: muitas conversas, trocas de experiências e impressões.

A estética dos participantes da rave compõe perfeitamente o cenário fantástico: roupas com mandalas, símbolos místicos e deuses hindus; *tie-dyes* hippies; peças de vestuário que remetem a fadas, bruxas, duendes, piratas; panos coloridos no cabelo; tatuagens; *pirings*; alargadores; *dreadlocks*; barbas longas; seios nus; pinturas corporais; penas, sementes e cristais ornamentam os corpos.

Cada uma dessas personagens desenvolve ao longo do festejo múltiplas performances que propiciam uma relação intensa com o outro e com a comunidade. Compartilhar ambientes como camping, cozinhas e duchas comunitárias; dividir com desconhecidos alimentos, bebidas e drogas; trocar objetos utilitários, roupas, artesanatos e bijuterias, de acordo com a necessidade ou o desejo; o movimento da dança e o transe coletivo, responsável por gerar a desejada *vibe*. Cada uma dessas experiências fortalece o sentimento de empatia e pertencimento da comunidade rave, que foge à dinâmica da cotidianidade.

Por fim, o uso de substâncias alucinógenas sensibilizam os participantes para os diversos estímulos que o festejo propicia e potencializam tais experiências, de forma que todos os sentidos do corpo – nossas portas de percepção – estejam abertos aos diversos estímulos externos.

Nesses lugares, uma atmosfera singular, criteriosamente articulada, parece limitar o tempo, criando assim uma duração coletiva particular. Essa temporalidade se constrói por meio da conexão entre o modo de festejar rave e o fluxo de informações/acumulo de experiências que caracterizam o presente. Desta relação, dinâmicas temporais específicas são postas em ação, pois, é necessário um ‘tempo próprio’ para vivenciar um ‘universo paralelo’. Acerca das possibilidades múltiplas de percepção do tempo, Balandier afirma que:

Mais ainda que o tempo do ser vivo, o tempo da sociedade não se faz perceber sob uma única e monótona forma: a da repetição, da reprodução ou do progresso unilinear, ou ainda da degradação, então chamada de decadência ou declínio. Os tempos sociais são múltiplos, ligados entre si de acordo com modalidades complexas. Toda sociedade revela diferenças setoriais no que diz respeito a temporalidade, à presença ativa do tempo e de seus efeitos. (BALANDIER 1997, p. 68)

Para Balandier o tempo social se faz perceber de maneira múltipla, plural. É fato que as condições espaciais, geográficas, climáticas, políticas, econômicas e afetivas influenciam de maneira decisiva na percepção do tempo e nas construções culturais constituídas pelos grupos sociais. Esses tempos múltiplos são, ainda, interligados. Dialogam, por meio de modalidades complexas, gerando uma diversidade ainda maior de experiências temporais. Como num caleidoscópio, em que, a cada movimento, novas imagens se formam a partir da conexão de diversos fragmentos de vidros coloridos. É por meio desse olhar plural e nômade – sempre em movimento – que capturamos ‘imagens’ variadas de construções temporais possíveis.

Para apreender a ‘temporalidade paralela’ criada nas raves psicodélicas, recorreremos a característica multifacetada do tempo atual, ecoado numa espacialidade igualmente múltipla. Nessa direção, Hans Ulrich Gumbrecht nos fala sobre a ampliação do tempo presente, que se apresenta numa diversidade proliferadora de tempos. O tempo histórico se apresenta assim num estado de suspensão onde o presente se torna cada vez mais e amplo e, ao mesmo tempo em que cria uma multiplicidade de temporalidades simultaneamente vivenciáveis, se movimenta de maneira mais enérgica que nunca:

A limitação das dimensões “espaço” e “tempo” é considerada ainda hoje como aquela estrutura em que a relação entre “corpo” e “consciência” pode ser vivida a um tempo como unicidade (“espaço”) e diferença (“tempo”). A essa vivência correspondem diversas premissas fundamentais de experiência e de ação [...]. Esse estado de coisas, resultante da dimensão espaço/tempo, o pensamento filosófico havia identificado como

condições “meta-históricas” do quadro onde se inserem a experiência e a ação. A essa suposição, eu poderia agora contrapor observações do cotidiano pós-moderno que parecem mostrar que esse tipo de *ajoujamento supostamente meta-histórico de espaço/tempo há muito já se pôs em movimento* – sem que suas mudanças tivessem conduzido a quaisquer dificuldades dramáticas de adaptação. (GUMBRECHT 1998, p.278; grifo do autor)

Esse movimento das perspectivas de tempo e espaço na atualidade, para Gumbrecht, liga-se as intensas experiências vivenciadas pelos sujeitos do século XX, parece tornar o presente cada vez mais amplo, pois evita-se o próximo passo, para se prevenir de um futuro qualitativamente diferente do presente. Tal sensação é revelada no trecho do manifesto *World Wide Raver*: “Procuramos nos desprender do peso da incerteza de um futuro que vocês não foram capazes de estabilizar e assegurar para nós”.<sup>27</sup>Devido a uma sensação indeterminada de medo, adiamos deixar o presente para trás, empurrando-o para o cada vez mais para o futuro. Ao mesmo tempo, os espaços e meios do passado, podem ser reproduzidos materialmente em uma perfeição técnica surpreendente, de maneira com que o presente se preencha de uma variedade de passados:

Ambos os movimentos, o adiamento do futuro ameaçador para um futuro distante e o preenchimento do presente com múltiplos passados, convergem na impressão de *que no tempo social pós-moderno o presente está se tornando cada vez mais amplo*. (GUMBRECHT 1998, p.285)

#### 4.1.MEU TEMPO É HOJE

Nas raves psicodélicas, a ênfase no presente se apresenta por meio de posturas hedonistas, em que o gozo do instante é o que, de fato, interessa. Assim, faz-se discurso característico dos participantes a vontade de compartilhar um universo construído coletivamente,

---

<sup>27</sup>Ver anexo 1, infra, p. 149.

experimentando sensações ímpares que não levam em conta as consequências, que têm como fim o ato em si mesmo. Essa noção pode ser verificada por meio da fala de um participante de 29 anos, que frequenta eventos de música eletrônica há quinze e que participa de festas de *trance* há cerca de oito anos:

Quando eu vou pra rave, eu vou pra rave! Não interessa se amanhã eu tenho uma prova, ou se estou sem 'grana', no cheque-especial... É como se nesse momento eu esvaziasse a minha mente, e me entregasse ao prazer que a festa me proporciona. Não me preocupo com nada. Pra mim só existe aquele momento. Não poupo meu corpo, nem economizo. Vou até o meu limite, até me dar por satisfeito. Amanhã? Amanhã não importa!<sup>28</sup>

A fala eufórica ressalta a importância que este tipo de festejo assume para seus participantes ao possibilitar a suspensão da vida de todos os dias. Inaugura-se ali um espaço de valores e práticas diferenciadas daquelas em que a racionalização do ser social e a domesticação do indivíduo se apresentam como marcadores evidentes.

Nesse espaço o mito do progresso é posto em cheque. A voracidade com a qual as gerações absorvem a vida e o imediatismo com que o presente é encarado dão mostras da manifestação de um tempo rubricado pela cultura do trágico, por meio de uma relação de cumplicidade entre os indivíduos e o mundo. O sentimento trágico, que acentua o presente enquanto 'eterno instante' tem íntima relação com o festivo, ao passo em que afirma a vida, a celebra. Em nosso tempo, esta relação pode ser compreendida e/ou vivenciada com grande intensidade no universo das raves psicodélicas. Neste sentido, o excesso se mostra como característica reveladora desse tempo onde as pulsões e efervescências até então reprimidas se afirmam com toda força:

---

<sup>28</sup> Depoimento registrado na área de descanso de uma rave privada realizada em uma fazenda nos arredores de Luziânia, Goiás, em 2010.

A cultura do prazer, do sentimento trágico, o afrontamento do destino, tudo isso é causa e efeito de uma ética do instante, de uma acentuação das situações vividas por si mesmas, situações que se esgotam no próprio ato e que já não se projetam num futuro previsível e dominável através dos nossos desejos. E isso a consequência da ‘necessidade’ no seu sentido filosófico: ela gera heróis, novos cavaleiros da pós-modernidade, capazes de arriscar a vida por uma causa que pode ser, ao mesmo tempo, idealista e frívola. (MAFFESOLI 2003, p. 26)

Nas raves psicodélicas parece não haver lugar para preocupações com o futuro: viver o momento é o que de fato interessa. E, para vivê-lo com toda intensidade, os ‘tranceiros’ testam seus limites. O corpo é testado nas muitas horas em que realiza movimentos repetitivos durante a dança e também no uso de substâncias psicoativas. Uso que, por vezes, reflete o exagero e põe à prova, igualmente, os limites da mente. Os esforços também não são medidos no que diz respeito ao fator econômico: ir à rave é uma prática imprescindível, sobretudo àquelas que já ocupam lugar garantido na agenda dos participantes. Os atos praticados, também a despeito de sua licitude, revelam a sensação de brevidade e precariedade da vida e o desejo de viver intensamente cada instante.

O português Vasco Gil (CALADO 2007) afirma que, em alguma medida, a festa *trance* funciona como um “contraquotidiano”, um evento delimitado no tempo e no espaço. Em sua pesquisa acerca das imagens construídas sobre as festas de *trance* no ciberespaço, Gil mostra como a ideia de ‘escapar’ está impregnada na fala dos ‘tranceiros’:

Também concordo contigo quando dizes que o som liberta. Sem dúvida alguma! Posso confessar que eu sinto mesmo necessidade de ir a festa [sic] ao menos uma vez por mês, para dar um pezinho de dança, aliviar o stress e pelo menos naquela altura, não pensar no mundo exterior. [...] Encontrei-me no movimento *trance* e identifiquei-me em plenitude. (CALADO 2007, p. 24)

Como conclui o pesquisador, esse escape é buscado e instigado a todo momento, fazendo uso de diversos recursos, por meio de um

hedonismo exacerbado. A noção da rave como um local de ‘diversão sem limites’ evidencia a urgência da lógica do lazer, do ócio e lúdico. Neste contexto, ressaltam-se a decadência dos grandes projetos políticos emancipatórios, que não representam mais o anseio da juventude, e a emergência de um tempo assinalado pela ênfase no presente.

Com a proliferação das festas e festivais de *trance* psicodélico, deflagra-se a idéia de um ambiente propício para o uso de entorpecentes. Consequentemente, o festejo desperta a atenção de órgãos governamentais de combate às drogas, que realizaram inúmeras apreensões nos últimos anos. Nesse momento, os veículos de comunicação de massa passaram a se reportar com frequência ao universo das raves, destacando as apreensões e o largo consumo de psicoativos, por meio de “reportagens que apresentam as festas como pontos de venda de drogas, seus frequentadores como viciados e os DJs como traficantes, numa evidente supervalorização publicitária do ‘escândalo’ e de estereótipos negativos” (FERREIRA 2006, p. 16).

Formulava-se, então, perante a opinião pública “uma imagem negativa de que as raves eram locais que os jovens frequentavam exclusivamente para se drogar”. Em contrapartida, ofuscava-se “a proposta cultural e a essência de promover integração entre as pessoas e a natureza, de forma respeitosa” (CAMARGO 2007, p.8). Contudo, com o processo de profissionalização das raves, estas passaram a receber tratamento diferenciado por parte da mídia, que começou a ressaltar os aspectos culturais dos eventos.

Mesmo com a ameaça da polícia e a imagem deflagrada pela mídia, as festas e festivais permaneceram marcadas pela ideia de liberdade, onde práticas reprimidas em outros locais são aceitas e exercidas coletivamente:

A ‘galera’ vai ‘pra’ festa porque lá é um lugar onde a gente pode ficar livre. Desde quando comecei a ir para as raves que ouço a ‘galera’ dizer que a rave é um lugar onde tudo pode. Tudo mesmo: dançar do jeito que quiser, usar a droga que quiser, inclusive transar na festa. Tipo sexo, drogas e música eletrônica. E foi ‘massa’ que quando fui as primeiras vezes, falei: ‘carai!’ é como me diziam mesmo, tudo pode e eu experimentei de tudo um pouco, ‘fritei’, ‘viajei’, transei, vi gente transando, usei tudo que me apresentaram, o paraíso dos prazeres (risos)... Aí fui vendo o movimento, como a ‘galera’ se mobiliza pra festa acontecer, comecei a prestar atenção sempre no *line up*, no tema da festa, como a galera fez pra aquilo tudo rolar, com os espaços, com a decoração, a música então... Aff! Já era. Me apaixonei... Hoje pesquiso música eletrônica, principalmente *psytrance*, vou me especializar, tentar proporcionar a outras pessoas um pouco dessas maravilhas. E sempre que rola a ‘galera’ se une pra curtir, parece que agora tudo acaba em rave... o churrasco, o *happy hour*, junta a ‘galera’ e fica horas e horas ouvindo música eletrônica e curtindo ‘lombra’ (risos).<sup>29</sup>

Adentra-se temporariamente no reino da liberdade, onde se “pode tudo”. Os presentes têm em comum o objetivo máximo de transcender através da música, da dança, do uso de alucinógenos e da comunhão entre participantes. O objetivo e a fórmula para atingi-lo são comuns, porém cada ingrediente dessa fórmula é experimentado de forma bastante pessoal: cada um “dança do jeito que quiser”, “usa a droga” que mais agrada, e “viaja” em direção às “lombas” que forem proporcionadas de acordo com a soma dos psicoativos, das experiências pessoais e do estado emocional. A partir desta conjunção, é possível viver em ‘liberdade’ o ‘eterno instante’ experimentado na rave. Liberdade instantânea, que não se quer absoluta, mas que se manifesta enquanto “pequenas liberdades intersticiais, relativas, empíricas e vividas no dia-a-dia” (MAFFESOLI 2003, p.23).

---

<sup>29</sup>Depoimento registrado durante uma festa privada em Formosa, Goiás, no ano de 2010. Nessas festas, as conversas são muito mais frequentes e íntimas devido ao pequeno número de participantes. O informante fazia parte do grupo que organizava os festejos–amigos que, na época, faziam festas de quintal com frequência –e frequentava raves há cerca de seis anos.

O ‘tranceiro’ nota que o interesse inicial pelas raves psicodélicas se deu por essa sensação de liberdade, onde práticas como o sexo, o uso de psicoativos e a possibilidade de ‘transcender’ e criar novas realidades, normalmente, não sofrem recriminações. Em seguida, ele enfatiza que conforme foi “vendo o movimento”, o interesse foi aumentando e outros fatores, para além dessas práticas, passaram a chamar atenção, como o *line up*, a decoração, a escolha dos locais e a elaboração das músicas. Interesse que acaba por se desdobrar no desejo de se tornar DJ – “me especializar” – a fim de proporcionar a seus pares, sensações e viagens agradáveis como as suas.

O desejo de que outros participantes possam provar das sensações de liberdade e prazer e que estas sejam partilhadas entre o grupo, por meio da *vibe* trata-se de uma característica fundamental para se compreender o universo das raves. O aspecto **gregário** manifesto neste festejo, ressaltando a importância do coletivo, revela-se portador de um ideal comunitário em que o princípio da individualização cede espaço ao princípio da relação. (MAFFESOLI 2007)

Podemos notar, assim, o declínio de uma sociabilidade solidificada por um “estar-junto” racional, no qual prevalece a ponderação em função de uma perspectiva progressista, e a ascensão de um “estar-junto” emocional, caracterizado pela perspectiva presenteísta, em que se sobressaem os excessos, as sentimentalidades e os afetos:

Existe intensidade na superficialidade dos fenômenos. O sentido que não se tensiona mais em direção a um alvo distante, se ‘tensiona no’ (*in tendere*) que é vivenciado, aqui e agora, com outros. O culto ao corpo, a importância da moda e de seus top-models, a onipresença do sensorial, do emocional ou das vibrações comuns são testemunho disso. O vínculo social torna-se mais carnal que cerebral. É uma outra forma de coerência. Uma concordância com os outros e com o mundo que é ‘suprahistórica’. Uma coesão interna, por assim dizer. O estar-junto não precisa mais se dotar de uma racionalização distante, de um progresso social ou de um paraíso celeste por vir, preferindo

viver o instante. O repatriamento do gozo é o sinal trágico e jubilatório do eterno. (MAFFESOLI 2007, p. 41)

#### 4.2. SOMOS TODOS UM

A noção que melhor explicita o ideal comunitário nas raves é a *vibe*, ‘vibração’, expressão que faz referência à alegria e ao conforto produzidos pela confraternização grupal, ou ainda, como comumente dito pelos *ravers*: “a energia coletiva que é compartilhada”. Carolina de Camargo Abreu identifica a *vibe* como sendo da mesma natureza da “efervescência coletiva” descrita por Durkheim, pois se realiza quando “os indivíduos se reúnem, sentimentos comuns experimentam e exprimem-se por atos comuns”.(ABREU 2006, p.46).Contudo, a peculiaridade deste estado de emoções e sensações nas raves não consiste apenas no momento da experimentação coletiva deste estado, mas, sobretudo, na intencionalidade da construção do mesmo. Como nota a antropóloga, é comum entre os registros de *ravers* a ideia de ser um participante do festejo, e não apenas frequentador, partindo do pressuposto de que o primeiro é aquele que atua de forma direta para a construção da rave:

A *vibe* da rave é um empreendimento coletivo, reconhecidamente resultado da atuação grupal: é fruto de uma sequência de interações entre os presentes, motivada por um certo uso de psicoativos específicos, em cenário que foi especialmente escolhido, equipado e preparado para o evento (ABREU 2006, p.25).

A ideia da participação ativa dos *ravers* no festejo, que ressalta a importância de cada um para o empreendimento coletivo da *vibe*, é explicitada no seguinte lema bastante utilizado na cena eletrônica psicodélica: “Somos todos um”.Tal slogan resume a perspectiva fundamental das raves psicodélicas de que essa consiste em um ambiente de comunhão e confraternização, onde a interação entre os participantes é responsável pela criação de uma ‘atmosfera mágica’, como registra a

jovem ‘tranceira’ de 22 anos, participante das raves psicodélicas há cinco anos:

Nunca tentei descrever o que eu sinto... É muito difícil, é mágico. A sensação é de gozo, de prazer e alegria incomensurável. E isso se torna mais intenso quando eu vejo que as pessoas que estão do meu lado compartilham dessa sensação. Nesse momento, é como se eu conhecesse intimamente todas as pessoas que estão na pista, algumas que eu nunca vi na vida. É como se eu fizesse parte de um todo. O momento da *vibe* na pista é marcado pela dança frenética e contagiante... E todo mundo ‘se joga’ junto!<sup>30</sup>

Nessa direção, a rave Earthdancepropõe a realização de um ritual que por meio da união coletiva visa gerar uma ‘energia’ capaz de recriar (mesmo que apenas por alguns momentos e em função da música) a ‘paz mundial’. A festa, que acontece desde 1997, é um evento anual realizado simultaneamente em aproximadamente 42 países, espalhados pelos cinco continentes.

Em 2002, no Brasil, o festejo foi realizado em Santos (SP), pelo núcleo *Xxxperience*, e em Cachoeira Alta (MG), pela união de vários núcleos batizada de *In’Lak’ech*. Em Cachoeira Alta, a rave se deu no formato de um festival de quatro dias reunindo cerca de três mil participantes e contava com um ‘guia de conexão’ em seu *flyer*:

No sábado, dia 12, *earthdancers* de todo o planeta estarão se movendo sob o mesmo ritmo.

Quando dançamos em comunidade, geramos uma quantidade de energia incrível. Earthdance é a nossa chance de usar essa energia e oferecê-la ao bem da humanidade e do nosso planeta. Nosso poder de criar uma mudança global positiva se intensifica com a sincronicidade de nossas intenções. Nossa intenção é recriar a paz universal.

As 20:00hs de sábado, todas as pistas de cada cidade tocarão a música ‘Prayer for Peace’ e nos uniremos como uma família global, portanto junte-se a nós para mandar preces, pensamentos positivos e muito Amor.

---

<sup>30</sup> O depoimento foi colhido durante uma conversa com a participante no Festival Alternativo do Kranti, em 10 de julho de 2010.

A música 'Prayer for Peace' tocada no mesmo momento em diversas partes do mundo, destaca, mais uma vez, o ideal "Somos todos um":

We are the Rainbow Tribe, all colors, all races, United as One.  
We Dance for peace and the healing of our Mother Earth.  
Peace for Tibet, Peace for nations and Peace within ourselves.  
As we gather now let us join as One.  
All dance floors across the world, brothers and sisters united.  
Let us connect heart to heart.  
Awakening, uniting, breathing as One.  
Our love is the power to transform our world.  
Let us send it out now.

[Somos a tribo do arco íris, todas as cores, todas as raças, Unidos como Uma. / Dançamos pela paz e pela cura de nossa Mãe Terra. / Paz no Tibete, Paz para todas as nações e Paz em cada um de nós. / Enquanto nos reunimos aqui, seremos uma pessoa só. / Todas as pistas de dança no mundo, irmãos e irmãs unidos. / Conectemos nossos corações. / Despertando, unindo, respirando como um só. / Nosso amor é o poder para transformar nosso mundo. / Enviemos nossa mensagem agora.]

Tocada num mesmo tempo natural, numa mesma língua, o inglês, a partir de uma forma de festejar que acontece em todo o globo com as mesmas características, práticas e símbolos, a música remonta à ideia arcaica das tribos. A noção de tribo retorna com vigor na passagem dos anos 1980 para a década 1990, servindo de referência para caracterizar as diversas manifestações culturais dos grupos juvenis específicos.

Nos últimos anos, o termo se tornou corrente em pesquisas acadêmicas e em veículos de comunicação. Faz parte, também, do vocabulário daqueles que se reconhecem enquanto participantes dos agrupamentos específicos, que os caracteriza.

Michel Maffesoli nos propõe compreender o fenômeno das tribos a partir da contraposição entre as noções de sociabilidade e socialidade (MAFFESOLI 1998). Enquanto a primeira refere-se às relações sociais características da modernidade, resultando em sociedades movidas por um "estar-junto" racional, a segunda faz referência às relações caracterizadas pela multiplicidade de experiências e pela informalidade

das ações, implicando em comunidades movidas por um “estar–junto” emocional, “sendo a partilha do sentimento o verdadeiro cimento societal.”

É para dar conta desse conjunto complexo que proponho usar, como metáfora, os termos de ‘tribo’ ou de ‘tribalismo’. Sem adorná-los, cada vez, de aspas, pretendo insistir no aspecto ‘coesivo’ da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideais que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais. (MAFFESOLI 2001b, p. 28)

Podemos compreender o fenômeno das tribos como a formação de agrupamentos sociais que se dão a partir das identificações. Estas emergem com a decadência das identidades centradas que qualificaram a modernidade. Nesta direção, Stuart Hall (2003) aponta que tais identidades, que estabilizaram o indivíduo moderno, se desfizeram, dando origem a múltiplas identidades, vislumbradas nesse novo espaço-tempo entendido aqui por pós-modernidade.

De acordo com Hall, o processo intitulado por “crise de identidade” é entendido como reflexo de um processo mais amplo, ou seja, a crise da modernidade, onde as estruturas e os processos centrais das sociedades ocidentais estão sendo deslocados, “abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais [...]. Esse processo produz o sujeito pós-moderno [...]. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL 2003, p. 34)

Assim, o indivíduo unificado, resguardado por uma instituição estável, que através de seus atos dominava a natureza, dá lugar à pessoa que representa e interpreta personagens nas diversas tribos nas quais transita. O tribalismo se instaura a partir da falência do conceito de

individualismo e da lógica da identidade, onde a necessidade de encontrar seus pares e compartilhar com eles afetos, emoções, afinidades e significados se apresenta como fator determinante para a dinâmica social vigente.

Os festivais a céu aberto se apresentam como formato propício de festa para a interação entre os participantes, caracterizado pelo encontro entre o eu, o outro e o mundo. Cada dia em que o festival se desenrola é marcado por uma sensação específica em relação a este encontro. A ‘tranceira’ brasileira, que há quatro anos frequenta o Festival Alternativo do Kranti, na Chapada dos Veadeiros em Goiás, nos falou sobre a dinâmica do festival:

Vou usar de exemplo o Festival do Kranti, que tem três dias de duração. Nesses três dias, toda uma história se desenrola. No primeiro dia, você se ambientaliza com a festa, com a paisagem, observa as pessoas, encontra conhecidos, mas a relação é marcada pelo contato de um grupo de amigos e conhecidos mais próximos. No segundo dia, o ciclo de relações parece se estender, você conhece pessoas, compartilha novas experiências e, a cada hora do festival, parece que a gente vai formando uma família, vai consolidando as relações, e nutrindo uma enorme empatia e afeto por todas as pessoas. No terceiro dia, a sensação que eu tenho, é como se eu já conhecesse profundamente cada pessoa que ‘tá’ no festival. ‘Pra’ mim, é o ápice da festa. Neste dia somos envolvidos por uma atmosfera mágica, que faz com que nos tornemos uma família. Quando o festival acaba, sempre fica com o gostinho de quero mais. Então, fazemos planos para compartilhar novamente aquela sensação. Estar conectado ao Todo é um prazeroso vício.<sup>31</sup>

Desse encontro, um sentimento peculiar de pertencimento ao “todo” se resume no lema supracitado “Somos todos um”. O aspecto gregário manifesto nesse depoimento, ressaltando a importância do coletivo, revela-se portador de um ideal comunitário, em que o princípio da individualização cede espaço ao princípio da relação. Durante os festivais, esta noção é potencializada devido à oportunidade da vivência

---

<sup>31</sup>Depoimento registrado no Festival Alternativo do Kranti, Goiás, 2010.

comunitária de forma intensa – onde podemos nos remeter também às comunidades alternativas que se formaram a partir da década de 1960. O laço entre os presentes é reforçado pelos vários dias de dança coletiva, pelos contatos que vão sendo aprofundados com o avançar do evento, pela troca de cigarros e psicoativos, pelos acampamentos comunitários, entre outros tantos mecanismos de interação.

A reunião de sujeitos, tendo como ponto de conexão a socialidade por meio da ressonância dos afetos e as similaridades das formas de experimentar e vivenciar o mundo é o que caracteriza a metáfora das tribos. Nesse processo, o corpo exprime a linguagem capaz de identificar os membros da tribo. É por meio do corpo que os signos incidem diretamente e é nele que a eficácia simbólica desse rito urbano está baseada. É pelo corpo que aquilo que é interno é exteriorizado, num diálogo permanente entre forma e conteúdo, estética e valores comungados.

A *Tribalização do Mundo* (MAFFESOLI 2011b) tem como pulsão reconhecer no mundo os seus, se identificar e ser identificado, ter o “cheiro do bando”, fazer parte da comunidade, do caos e do cosmos, ser da tribo. O jogo dos afetos e a disposição empática dos ‘tranceiros’ colocam em atividade o “estar-junto” emocional que marca a ambiência das tribos pós-modernas.

#### 4.3. COMUNHÃO SOMÁTICA, TRIBALIZAÇÃO GLOBAL

Vale anotar que as raves são espaços que abrigam diversos grupos, assim, dentro do próprio festejo, é possível distinguir diversas tribos que compõem uma tribo maior, formada por bricolagem. Nessa perspectiva, o modelo dos grandes festivais se apresenta como configuração privilegiada para contemplar as diversas tribos, que, unidas por um

mesmo propósito, se identificam como ‘tribo global’. No Brasil, o exemplo mais relevante desse fato é o festival Universo Paralello, com duração de sete dias e reunindo milhares de participantes de todo o planeta.

Dessa maneira, as roupas, os adereços, as marcas corporais são peças-chave para a compreensão do universo articulado nas raves, onde a partilha de valores, ideais e sentimentos se exterioriza pelo corpo, na imagem por ele revelada. A escolha do visual para atuar no festejo corresponde à eleição de um conjunto de marcas distintivas, da opção por elementos específicos.

Numa densa descrição do visual dos tranceiros, o antropólogo Tiago Coutinho (2004, p.10) identifica que as roupas são geralmente de cores fluorescentes e prevalecem estampas com motivos psicodélicos, como formas geométricas, espirais, desenhos que remetem ao infinito, imagens de divindades hindus, como Shiva e Ganesha. As mulheres normalmente vestem longas saias e vestidos que se assemelham ao visual hippie dos anos setenta. O uso de cartucheiras (espécie de cinto com bolsos) é massivo, sobretudo devido a sua função utilitária para guardar documentos, chaves, dinheiro, drogas e cigarros. Nos pés, sapatos e tênis confortáveis e resistentes. A grande maioria dos participantes usa colares, pulseiras, cordões e faixas no cabelo feitos artesanalmente. É comum o uso de sementes, pequenos galhos, penas, couro, conchas e pedras na confecção de tais indumentárias. O uso de piercings é muito comum: orelha, umbigo, língua, mamilos, nariz, sobrancelha. As tatuagens marcam os corpos da maioria dos ‘tranceiros’:

Dentre os motivos desenhados, alguns se destacam por aparecerem mais constantemente: os desenhos tribais que lembrariam espinhos que formariam alguma figura geométrica, os motivos religiosos orientais; é comum encontrar entre os participantes as costas inteiras com o desenho de Shiva ou de outra entidade, desenhos dos povos do Taiti com figuras geométricas em tom escuro, desenhos com motivos Maia, Inca

ou Asteca: o deus sol, a rainha lua, apedradocalendário Maia, além dos motivos ou imagens de indígenas brasileiros, como o rosto de um Yanomami, ou de um índio na colheita do cipó. Outras figuras tatuadas pelos participantes são círculos, espirais psicodélicas, além de imagens de planetas longínquos e de extraterrestres. Notei ainda que entre as mulheres, existe uma particularidade de se tatuar fadas. Elas podem estar voando entre flores, andando entre nuvens, sentadas em cima de grandes cogumelos. Outro desenho muito frequente escolhido pelo sexo feminino é a de estrela, sozinha ou em forma de constelação. (COUTINHO 2004, p.10)

Além das tatuagens definitivas, também são muito comuns as tatuagens feitas com urucum e jenipapo. A arte indígena normalmente é feita no início do festival e dura aproximadamente dez dias. Esses corpos portadores de mensagens evidenciam uma certa necessidade de se mostrar, de estar em cena, de falar sobre si, fazendo com que as dimensões de intimidade e resguardo do corpo se tornem parcas. A tatuagem parece revelar uma espécie de arqueologia, constrói estórias, narra estórias.

A pele, linha tênue entre dentro e fora, o eu e o outro, se designa enquanto zona de fronteira. A tatuagem seria então uma marca que impõe os limites do território. Enquanto superfície de contato, a pele é propiciadora de encontros. É elo e é divisa. Na atualidade, o corpo e seus sentidos são ressaltados, fazendo emergir uma socialidade rubricada pelo sensível:

Venho há muito tempo insistindo na necessidade de elaborar um pensamento da pele. E não pelo simples prazer do paradoxo, mas para ser congruente com a volta dos sentidos. O tátil, o olfativo, o sonoro estão cada vez mais presentes [...]. Tudo isso tende a frisar o sentimento comunitário de pertencimento, ou seja, o processo de implicação do qual cada um de nós só existe em função do outro. (MAFFESOLI 2007, p.118)

Nas festas e festivais de música eletrônica o som também convida à uma experiência tátil, orgânica. A alta tecnologia empregada na 'confecção' da música permite a utilização do recurso de subgraves. Essas

são frequências sonoras muito baixas, não percebidas pelo aparelho auditivo humano. Devidamente amplificados, com altíssima pressão sonora, esses sons podem ser percebidos, não pela audição, mas pelo tato. Assim, além de todos os efeitos sonoros, o *trance* psicodélico possibilita que a música seja, de fato, sentida. Essa sensação provocada pela música marcada por frequências graves e subgraves é enfatizada pelo testemunho de um participante de 28 anos, frequentador das raves há sete anos:

A sensação é tátil. É o estímulo dos sentidos que causa emoções. A música eletrônica te dá liberdade de você 'dar interpretação' do jeito que quiser. E 'os grave'... 'Os grave' são 'cabuloso'! A ilustração é de 'tá' embaixo d'água sentindo o som tocar todo o seu corpo. Quando você submerge, a água toca todo o seu corpo. Assim é com a música, que envolve sua pele. É literalmente entrar na música.<sup>32</sup>

Os sons do *trance* psicodélico suscitam 'mergulhos' imaginários que se decodificam no corpo palpitante. A máquina convida para uma imersão no ambiente sonoro ali criado. Em resposta aos estímulos sonoros, o corpo é todo movimento, experimentação, bricolagem de sensações propiciadas pelas batidas mixadas. O corpo dançante, se integra à comunidade.

A combinação de música eletrônica psicodélica, alucinógenos e disposição hedonista são ingredientes que selam o elo da comunidade rave. O modo de festejar rave aponta a emergência de um tempo rubricado pela estetização do mundo. A *persona* que mostramos para o outro carrega em sua superfície os signos e insígnias que refletem as pequenas rebeliões imaginais que operam nos grupos alternativos (MAFFESOLI 1998).

---

<sup>32</sup> Depoimento registrado numa festa no quintal de amigos, onde pude conhecer vários participantes das raves de Brasília, no ano de 2009.

Nessa direção, a jovem ‘tranceira’ já citada assinala sua experiência no momento do encontro com os outros participantes do festival. A sensação marcante da diferença entre os participantes e “as pessoas comuns” e as diferenças entre os próprios participantes é a mesma responsável pela identificação, pelo pertencimento. Nesse momento, deslocada do seu território de atividades ordinárias, se sente uma “nativa”:

Quando eu cheguei ao Universo Paralello, a sensação é que eu ‘tava’ de verdade num universo paralelo. Um lugar diferente de todos os lugares que eu já tinha ido. O que mais me chamou atenção, assim que eu cheguei à festa, foi que os estilos das pessoas eram muito diferentes das pessoas comuns. Só que estas diferenças me faziam uma nativa daquele lugar. O sentimento de pertencimento é enorme. Eles são tão diferentes e tão parecidos comigo. Na hora da *vibe* é como se todas as diferenças entre nós fossem rompidas; e todos somos iguais. A música e a dança faziam com que uma imensa sensação de alegria contagiasse a todos nós. E nesse momento a troca de energia é uma coisa muito presente, muito viva. Sem trocar nenhuma palavra com aquelas pessoas, podia compreender exatamente o que elas estavam sentindo, porque eu sentia também. Esse sentimento de *vibe* não dá pra ser descrito por palavras, e a cultura *trance* não busca descrever, ela só pode ser entendida totalmente, se for sentida. A música não sugere nenhuma palavra, ela sugere sensações que não podem ser pensadas, mas apenas sentidas através do corpo. A música em contato com o corpo aguça todos os sentidos, a audição, a vibração da música em contato com a pele. A música influencia até na minha respiração e nos meus batimentos cardíacos. O estado corporal e cognitivo completamente alterado... a minha imaginação cria asas... é ‘foda’!<sup>33</sup>

No processo de exteriorização daquilo que é interno, o jogo da imagem é responsável por religar, por permitir que o sujeito adentre no espaço de comunhão, alienar-se de si e perder-se no outro. Ao passo que o sujeito centrado sai de si para perder-se no outro, torna-se nômade, o eterno errante que vagueia entre as diversas tribos, que possui identificações, a fim de compartilhar sentimentos, sensibilidades.

---

<sup>33</sup> Depoimento registrado na primeira festa *after* da 11ª edição do festival Universo Paralello, praia de Gamboa, Morro de São Paulo, Bahia, jan. 2012.

Nessa perspectiva, os ‘tranceiros’ se reconhecem como uma tribo global. São grupos que se deslocam geograficamente para encontrar os outros do ‘bando’ nas festas e festivais. O sujeito pós-moderno, aqui cristalizado na figura do ‘tranceiro’ se permite deslocamentos das mais variadas ordens: virtuais, espirituais, sexuais, ideológicas, simbólicas, estéticas.

Para melhor ou para pior, o tribalismo pós-moderno dá ênfase à explosão das sociedades homogêneas. Também é tempo de levar a sério a intensificação da pulsão de errância que, em todos os domínios, numa espécie de materialismo místico, lembra a impermanência de qualquer coisa. (MAFFESOLI 2001b, p. 17)

O *raver* como andarilho, “um peregrino, um caminhante em busca espiritual”.<sup>34</sup> Aquele que se desloca em espaços ora territoriais, ora virtuais, em busca do contato com o outro. Sempre em trânsito, suas referências culturais e identitárias são múltiplas. Enquanto nômade, sua relação com a terra se caracteriza pela desterritorialização, sendo o próprio trânsito seu lugar de pertencimento.

As batidas repetitivas dos **tambores eletrônicos** ecoam em meio às gigantescas árvores da Floresta Amazônica.<sup>35</sup> O clima frio e úmido da madrugada, somado ao ritmo acelerado do *dark* psicodélico criam uma atmosfera ao mesmo tempo sombria e dançante.

Tempos depois, ao longo do verão, muitos desses jovens se reencontram do outro lado do mapa, no litoral do Bahia: “Pratigi é uma praia deserta. Um mar selvagem, porém propício para banhos. A praia é cercada por coqueiros e bananeiras e por uma densa mata cortada por

---

<sup>34</sup> Manifesto *A arte de ser trancer*. Ver anexo 1, infra, p. 147.

<sup>35</sup> Trecho inspirado na festa Ecosystem, conhecida como rave da Amazônia, que aconteceu no ano de 2001, nos arredores da cidade de Manaus e reuniu cerca de dez mil participantes. O evento contou com o apoio do Greenpeace e o patrocínio do governo do Estado do Amazonas.

córregos nativos, sendo um tesouro natural”.<sup>36</sup> Na extensa faixa de areia onde se localiza o festival, cerca de quinze mil participantes, entre brasileiros e estrangeiros usufruem por sete dias de quatro pistas de dança, um imenso mercado multicultural, diversas apresentações artísticas, teatrais, instalações, apresentações circenses, oficinas de música e artesanato, sessões de cinema e terapia e participarão de ritos religiosos diversos vivenciados no templo ecumênico erguido especialmente para o Festival de Cultura e Arte Universo Parallelo.

Durante o inverno, o ponto de encontro fica no coração do Brasil: a Chapada dos Veadeiros, em Goiás. Sob a luz da lua cheia, envolta de uma fogueira, homens e mulheres usam a dança, os psicoativos e o contato com o grupo para se aquecer. Juntos, buscam remontar os “antigos festivais de colheita dos povos pagãos”.<sup>37</sup>

Na rave psicodélica entrar em contato com outro é pressuposto essencial para atingir o objetivo máximo do festejo: a *vibe*. Fruto de seu tempo, esse contato é marcado pelo processo de desindividualização, em que o sujeito se perde na conexão com o outro, mais uma vez, num processo de deslocamento. O compartilhamento de substâncias, da dança, do ritmo e da estética é o que viabiliza o êxtase necessariamente coletivo, a ênfase na correspondência.

Dessa maneira, o estar-junto garantirá o deslizamento do ‘eu’ individual para um ‘todo’ transcendental. Assim, o errante desloca também sua identidade, traduzindo a pluralidade da pessoa e, conseqüentemente, da existência. Deslocamentos que podem ser identificados com clareza nas raves psicodélicas. Adentrar no festejo

---

<sup>36</sup> Trecho do material de divulgação do festival, disponível no sítio <[www.universoparallelo.org](http://www.universoparallelo.org)>. Acesso em 22 out. 2011.

<sup>37</sup>Depoimento de Kranti Pessoa, produtor do Festival Alternativo do Kranti, realizado desde o ano 2000, em Alto Paraíso, Goiás. A informação foi registrada durante uma conversa sobre a organização do festival, em um dos pontos de venda de ingresso para o mesmo.

pressupõe a interação entre sujeitos, resultando em identidades fluídas, híbridas; pressupõe deslocar-se simbolicamente, de um espaço convencional, rotineiro, para outro, mágico, excepcional; pressupõe, da mesma forma, o deslocamento territorial, onde os participantes saem do meio urbano em direção a paisagens naturais.

Assim, finais de semana, feriados e férias são datas reservadas para a realização destes encontros, quando, a depender do momento no calendário anual e do tipo de evento, reúnem participantes de diversas partes do mundo, a fim de criar um universo desejado. Contudo, ainda que a prática das festas seja marcada pela suspensão da vida ordinária, a regularidade com que estas acontecem demonstra a invasão dos valores do presentismo na esfera do cotidiano. Nas proximidades dos grandes centros urbanos acontece ao menos uma festa rave aberta ao público por fim de semana, e ainda várias *privates* realizadas em sítios ou quintais de amigos.

Ao longo do ano, muitos festivais preenchem a agenda dos tranceiros, em nível nacional e global. Podemos destacar a nível global Boom Festival, em Portugal, Ozora Festival, na Hungria, Transahara Trance Festival, no deserto do Saara, em Marrocos e Universo Paralelo, na Bahia, Brasil. Já a nível nacional os seguintes: Samsara (Uberlândia, Minas Gerais), 303 Art Festival (Caraíva, Bahia), Festival Alternativo do Kranti (Chapada dos Veadeiros, Goiás) e Cachoeira Alta Dance Festival (Minas Gerais).

Este constante deslocamento posto em ação nas raves psicodélicas, tem sua principal origem nos festivais a céu aberto realizados pelos adeptos do movimento hippie das décadas de 1960 e 1970. Também por isso é constante na cena rave psicodélica a ideia de serem herdeiros daquela cultura, motivo pelo qual os *ravers*, por vezes, se autointitulam como hippies tecnológicos.

Carolina Camargo de Abreu (2011) observa que a rave, como festa, cria uma instalação: um lugar absoluto, uma ilha, novamente um **universo paralelo**. Assim, como instalação, a rave não cria apenas um cenário. Trata-se de uma espécie de isolamento no tempo e no espaço, criando uma unidade que se quer autônoma para ser e ter sentido. Esta modalidade de expressão da arte contemporânea, a instalação, é uma tecnologia para síntese de experiências de sentidos – corpo, som, imagem, imaginação. “A consciência é estreitada, intensificada e amarrada num foco de atenção limitado. ‘Passado e futuro são suspensos’ – apenas o agora importa. (...) A intensificação é o nome do jogo” (TURNER 1982,<sup>38</sup>apud ABREU 2011, p. 86). De acordo com a antropóloga, as raves carregam “estruturas de sentimentos” responsáveis por criar paraísos artificiais:

Sintéticas são músicas e muitos dos psicoativos. Sintéticas são as bebidas energéticas, as cores fluorescentes (signo da chamada “cultura rave”). Sintética é a história da humanidade que é por ali re-lembrada, re-contada. Sintético: concentrado, ampliado, intensificado tecnologicamente. (ABREU 2011, p. 87)

O envolvimento sinestésico de cada festeiro com a música, com a pista de dança e com seus pares, fazem da rave uma experiência fantástica, marcada por uma extraordinária relação corporal com o mundo.

Ainda com suas especificidades e variações, as festas tem a potência de construir um universo outro, extraordinário, fabuloso. A festa tem a capacidade de atribuir caráter mágico ao mundo e a realidade, permitindo que se adentre no reino da liberdade, do utópico e da magia. Nela os prazeres e as dores dispersos no cotidiano são socializados. As normas e sanções sociais são violadas, tabus são quebrados, papéis

---

<sup>38</sup> TURNER, Victor. *From ritual to theater: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ, 1982, p. 56.

sociais deslocados e as perspectivas multiplicadas. Na festa, a vida se intensifica, se torna abundante.

Rita Cássia Amaral (1998b, p. 272) compreende a festa enquanto um espaço social capaz de aninhar contradições e ambiguidades, capaz de “conter em si vários pares de oposição sem representar de modo exclusivo nenhum deles, constituindo-se, antes, de todos”. Vulnerável a uma imensa gama de sentidos e interpretações, a festa “não se deixa capturar” (p. 278). Sua eficácia política e simbólica é posta em ação mesmo sem propor soluções imediatas, pragmáticas, exercendo

simultaneamente o papel de negar e reiterar o modo como a sociedade se organiza, justamente selecionando o que deve ser lembrado e o que deve ser relegado ao plano do esquecimento; o que deve ser transformado e o que deve permanecer. [...] se apresenta então como mediação entre dimensões e estruturas várias, unindo o passado e o presente, o presente e o futuro, a vida e a morte, o sagrado e o profano, a fantasia e a realidade, o simbólico e o concreto, os mitos e a história, o local e o global, a natureza e a cultura. (AMARAL 1998a, p.1)

A festa “encena e comemora, é arena de intensa criação: celebração que põe em ação o narrar de uma história, a (re)invenção de tradições e a atualização de utopias” (ABREU 2011, p.37). Nessa direção, os eventos festivos devem ser lidos não apenas como expressão ou reflexo de uma lógica social, mas como geradores de sentidos, criadores de mundos. Performance cultural na qual fulgura a vida social. Enquanto gênero performático, a festa é reflexiva e recíproca, contemplando o contexto cultural que a gerou ao mesmo tempo em que critica, de forma sutil ou ruidosa, a vida social na qual está inserida. A música, a dança, a decoração, o espaço em que se realiza, a estética de seus participantes, tudo isso, informa mensagens diversas capazes de construir figuras caleidoscópicas, em que seus espelhos refletem imagens do cenário

sociocultural, gerando assim, novas imagens, a serem refletidas posteriormente(Cf. TURNER 1987,<sup>39</sup>apud ABREU 2011, p. 37).

De acordo com Maria Lúcia Montes (1998,<sup>40</sup> apud ABREU 2011, p. 37) a festa possui a capacidade de dar existência corpórea, visual e sonora a estruturas simbólicas, construindo por meio do sensível uma lógica inteligível da realidade. Por meio da arte, enquanto linguagem privilegiada, a festa comunica o que a sociedade diz sobre si mesma.

Nessa direção, as performances sociais e estéticas desenvolvidas na rave, ao mesmo tempo em que denunciam as características do tempo e do espaço em que se insere, elabora novos sentidos a essas dimensões, num fluxo contínuo e caótico de troca de informações. Obviamente, com o processo de globalização, esse fluxo torna-se cada vez mais intenso, gerando pontes entre o local e o global, o amplo e o restrito, a tradição e a inovação.

#### 4.4. ARCAÍSMO E RITUAL RAVE<sup>41</sup>

O VJ Charles Oliveira, numa analogia das raves psicodélicas com as ‘imagens’ de antigos rituais, construídas por meio de um imaginário coletivo, afirmou:

No início da humanidade era assim, as tribos se reuniam em rituais para dançar, para curar, para se comunicar com o mundo espiritual, para celebrar a natureza; e utilizavam também a música e as substâncias psicoativas como portais para tais experiências. (NASCIMENTO 2006, p. 32)

---

<sup>39</sup> TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ, 1987.

<sup>40</sup>MONTES, Maria Lúcia. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira. *Sexta-feira*, São Paulo, n. 2, 1998, p. 142-159.

<sup>41</sup> Para acompanhar a leitura deste item e do próximo, sugere-se assistir ao vídeo ‘Tribo Planetária’, disponível em <<https://vimeo.com/53160649>>. Acesso em 12 jan. 2015.

Nas festas e festivais de música eletrônica psicodélicas a céu aberto é recorrente o entendimento dos ‘tranceiros’ de estarem participando de um ritual. Tal discurso se baseia na combinação de substâncias alucinógenas, música e dança repetitivas e comunhão grupal, tendo como objetivo atingir um estado de consciência alterado, caracterizado pelo transe.

As performances articuladas nas raves psicodélicas fazem uso de um imaginário historicamente construído sobre os cultos de povos primitivos que se revela na estética e nas narrativas dos ‘tranceiros’, nos nomes das festas (Fora do Tempo, *Transcendence*, *Xxxxperience*) nos símbolos dispostos no festejo (filtros dos sonhos, mandalas, desenhos fractais, panos estampados com Shiva, Ganesh, Yin Yang, Flor de Lótus, totens, Ohm, Fogueiras), na procura por lugares de natureza exuberante e, nos materiais de divulgação: “Não só a festa, mas também um ritual. Não só música, mas também uma história bem contada. Não só pessoas mais também energias em conexão”.<sup>42</sup>

Faz-se discurso característico dos participantes das raves psicodélicas a ideia de que, ao criarem a desejada *vibe* por meio da dança coletiva, da música repetitiva, do uso de alucinógenos e do contato com a natureza, é possível que cada um atinja estados elevados de consciência: estados de êxtase, transe ou transcendência.

Ao analisar a experiência do transe nos festivais de música eletrônica psicodélica por meio de uma linguagem acadêmica, Ana Flávia Nogueira Nascimento (2006) nos fornece um rico material de pesquisa, sobretudo por permitir que seu texto fosse afetado por sua experiência pessoal de ‘tranceira’. A maneira como a pesquisadora assume tais discursos, faz com que seu trabalho sirva de testemunho de experiências nativas, em que o exercício teórico se aproxima do relato. A dissertação *Festivais*

---

<sup>42</sup> Filipeta da festa *Tranceformation*, realizada em Pirenópolis, Goiás, 2003.

*psicodélicos na era planetária* faz uma ligação entre os chamados rituais psicodélicos de festas trance e os rituais ancestrais realizados em sociedades pré-industriais:

Portanto, o que há em comum entre os *djembes* das tribos africanas, os druidas europeus, os xamãs do mundo inteiro, os índios americanos ou amazônicos e os terreiros da cultura afro-brasileira – como o candomblé – e os festivais de transe psicodélico é o ritmo que estimula a dança e os estados espirituais alcançados por meio desses elementos que estimulam o corpo e a mente. (NASCIMENTO 2006, p. 87)

Nascimento argumenta que a festa rave é uma manifestação ritual coletiva, que se dá por meio da dança e da música, gerando assim o transe. Tal manifestação ritual se ajusta perfeitamente no momento de transformação planetária, sendo assim “uma expressão social global de um rito de passagem planetário” (2006, p. 81). Para a autora, a celebração das diferenças nas festas rave fazem com que, por meio da comunhão dos envolvidos no festejo, tais diferenças sejam dissolvidas, originando assim um sentimento místico de unidade e pertencimento, que, por sua vez, se desdobra no transe. Tal desejo de ligação com o outro, de agregar, juntar, aproximar, misturar, seriam parte integral do espaço/tempo atual, denominado Era Planetária que “interliga por meio das tecnologias modernas elementos pertencentes a diversas culturas e cria manifestações globais que envolvem práticas e conhecimentos ancestrais de uma linguagem comum, a vibração” (2006, p.80).

Dessa maneira, a possibilidade de uma espécie de síntese da humanidade é operada nas raves por meio de uma bricolagem de diversas culturas, conhecimentos ancestrais e tecnologias modernas. Nascimento denuncia em seu texto um indivíduo esfacelado pelo modo de vida urbano contemporâneo, que, por meio dos transes propiciados pela rave psicodélica, teria a possibilidade de transcendência de sua subjetividade para adquirir uma consciência humana mais ampla, tida

como primordial: “A morte de si mesmo para uma dissolução no êxtase coletivo” tida como uma fusão cósmica. Perspectiva que se clareia no trecho do manifesto *World Wide Raver* distribuído em festas e festivais de *trance* psicodélico:

A batida distante, tempestuosa, abafada e ecoante se comparava ao coração da mãe pulsando em seu útero de concreto, aço e fios elétricos. Nós fomos atraídos de volta a esse útero, e lá, no seu calor, umidade e escuridão, entendemos que somos todos iguais. Não somente na escuridão e para nós mesmos, mas para a mesma música que nos atinge e atravessa nossas almas: nós somos todos iguais. E em algum lugar por perto de 35Hz nós podíamos sentir a mão de Deus nas nossas costas, nos impulsionando para a frente, nos impulsionando para fortalecermos nossas mentes, nossos corpos e nossos espíritos. Nos impulsionando para nos unirmos com a pessoa ao nosso lado, compartilhando a alegria que sentimos ao criarmos essa bolha mágica que pode, por uma noite, nos proteger dos horrores, atrocidades e da poluição do resto do mundo. É nesse instante que nós nascemos. (*ver anexo 1, infra, p. 158*)

Dessa forma, observamos que tal grupo heterogêneo é constituído por sujeitos que, de algum modo, gozam de uma percepção renovada acerca dos aspectos que caracterizam a espiritualidade. Essa, por sua vez, assume um caráter múltiplo, subjetivo, dinâmico e híbrido. Passa a ser reconhecida como uma experiência pessoal que se dá durante todo o desenrolar da vida. Nesse sentido, Rubem Alves sugere que: “é necessário reconhecê-la como presença invisível, sutil, disfarçada, que se constitui num dos fios com que se tece o acontecer do nosso cotidiano”. (ALVES, 1999, p. 13)

De acordo com o teólogo, a partir do reconhecimento e da expectativa prévios de que nossa existência faça sentido, assistimos no período reconhecido por pós-modernidade, uma retomada dos arranjos do sagrado que se expressam por e gravitam em torno de proposições que transcendem a vida material e abastecem de significados o **invisível concreto**. Esse movimento vivido pelas sociedades atuais orienta-se a partir do anseio, pela necessidade de paz e de harmonia interior, de

libertação da angústia, de justiça e fraternidade entre os homens e mulheres, e ainda, de integração com a natureza (ALVES,1999 p. 12).

Em direção semelhante, Richard Tarnas (2001) propõe que o impulso heróico da cultura ocidental de formar um ego humano racional e autônomo, foi responsável por separar-nos da unidade primordial com a Natureza. Tal separação desemboca numa pulsão avassaladora de retomar o elo perdido. Nesse sentido, estaríamos assistindo assim, a uma revitalização dos aspectos sagrados, observável na crescente preocupação com a natureza, na difusão das religiões naturais, na busca por espiritualidades alternativas, e na constante tentativa de união com o Todo.

De acordo com o Tarnas esse processo se dá devido a fluidez e a pluralidade do cenário intelectual contemporâneo, sendo o pensamento pós-moderno “um turbilhão de diversidades não resolvidas, mas virtualmente todos os elementos importantes do passado intelectual do Ocidente estão presentes sob uma ou outra forma”. (2001, p.430) Assim, as diversas formas da sensibilidade moderna, do pensamento científico, do Romantismo, do Iluminismo, do Renascimento, do protestantismo, do catolicismo e do judaísmo que ainda hoje continuam a ser influentes, são justapostos a elementos da tradição cultural ocidental desde o período helenista e da Grécia clássica – a filosofia pré-socrática e a platônica, o hermetismo, a mitologia, as religiões de mistério – somados ainda a imensidão de perspectivas culturais orientais como as tradições místicas do budismo e hinduísmo;

correntes culturais subterrâneas do próprio Ocidente, como o gnosticismo e as grandes tradições esotéricas; além de pontos de vista naturais e arcaicos que precedem toda civilização ocidental como as tradições neolítica europeia e dos indígenas americanos. (TARNAS 2001, p.430)

Por toda essa circularidade de informações e material cultural, o papel da religião, nos campos intelectual e social, foi drasticamente afetado:

A sensibilidade religiosa parece ter sido revitalizada pelas novas circunstâncias intelectuais ambíguas da era pós-moderna. A religião contemporânea foi também reanimada por sua própria pluralidade, descobrindo novas formas de expressão e novas fontes de inspiração, que iam desde o misticismo oriental e a exploração psicodélica do **eu** à teologia da libertação e à espiritualidade ecológico-feminista. (TARNAS 2001, p. 431)

A socialidade que vigora nos diferentes grupos de buscadores espirituais é marcada por um holismo que, na tentativa de sentir-se em unidade com os outros e com o cosmos insere-se no fenômeno característico das sociedades atuais denominado “reencantamento do mundo”, no qual *aanima mundi*, a alma do mundo, o mágico, o misterioso, o emotivo, o sensível, todas elas que referenciam a experiência mística ganham notoriedade e se expandem nas práticas sociais. Tal processo, se deu como resultado ao “desencantamento do mundo” em que a racionalidade exacerbada e a secularização, bases do pensamento moderno, objetivaram suprimir quaisquer fórmulas conceituais comprometidas com a elucidação ao mundo que não fossem ciência.

A busca pela transcendência está na ordem do dia em um mundo reencantado. Nas raves psicodélicas, o sentido ritualístico é evidenciado através de perspectivas que relativizam a noção de conhecimento humano, em que perspectivas filosóficas, desenvolvimentos tecnológicos e científicos, postos em diálogo com antigas tradições. As matrizes discursivas associam-se com aquelas ressaltadas pelo intitulado Movimento de Nova Era, por meio das práticas operadas pelo circuito neoesotérico, no qual as raves se inscrevem, fazendo uso de ciências exatas como a física e a matemática, da antropologia, arqueologia, da

história das religiões, e da psicologia, destacando determinados enfoques como a teoria do caos, a mecânica quântica, a hipótese de Gaia colocados em comunicação com tradições de povos antigos de diversas artes do globo (celtas, maias, egípcios, maori, indianos, astecas) (Cf. MAGNANI 1999). Sobressai-se, contudo, dentre os discursos deste grupo, a associação do festejo com uma manifestação ritualística específica: o xamanismo.

O antropólogo José Guilherme Magnani nos alerta para o fato de que o termo xamanismo é, por diversas vezes, utilizado sem que haja uma delimitação na sua definição, devido a seu emprego em diversos universos semânticos, como na etnologia indígena, na antropologia popular, nas práticas terapêuticas. Tomado de empréstimo de uma língua nativa, o termo xamanismo foi incorporado ao vocabulário antropológico, passando a designar não mais um fenômeno circunscrito à determinada cultura, e sim uma instituição de caráter e alcance gerais. Seu uso disseminou-se para além da antropologia, “passando a designar um conjunto de traços agrupados no chamado ‘complexo xamanístico’ reconhecido e identificado em diferentes contextos históricos, geográficos, culturais” (MAGNANI 1999, p. 116).

Nesse sentido, o termo é utilizado entre os ravers para destacar, mais uma vez, o transe coletivo estimulado pela música, pela dança, pelos alucinógenos e pelo contato com a natureza. Vale-se do discurso que, desde os tempos imemoriais, o som de tambores e músicas evocativas têm sido usados como técnicas de produção de êxtase, a partir da mesma combinação de música, dança e alucinógenos, como fica evidenciado no texto publicado, em setembro de dois mil e quatro no [www.zuvuya.com.br](http://www.zuvuya.com.br), um dos principais sites da cena eletrônica brasileira de então, hoje desativado:

Nos rituais xamânicos, ritmos fortes acelerados e o uso de plantas alucinógenas provocam os efeitos do transe, necessários para alinhar o corpo, a mente e a alma, atingindo uma suposta comunicação dos índios com os seus deuses. Em transe e em outro plano espiritual, os índios adquirem ensinamentos em suas experiências, sempre em contato com a natureza. No *trance*, as batidas do xamanismo se tornam eletrônicas com o caráter hipnótico à música, e as drogas, em grande parte, sintéticas. Em ambos ambientes, seja no ritual tribal xamânico ou no ritual eletrônico *trance*, a dança representa a busca por um estado de transcendência coletiva. Podemos inclusive comparar os líderes espirituais, xamãs, com os DJs. Ambos controlam o ritmo, a frequência, a velocidade do som psicodélico, proporcionando aos demais o estado de transe.

O *psychedelic trance* recupera o sentido tribal de dançar. As raves se comparam às cerimônias indígenas religiosas, como as do Pow-wows americanos, ou nos cânticos noturnos Truká (interior de Pernambuco) que usam música repetitiva e droga Jurema para conectar com o universo paralelo. (apud ABREU 2005, p. 128)

Essa ‘nova modalidade de rito’ deslocaria, então, as tradicionais práticas xamânicas a partir do uso da tecnologia. Isso porque esta se apresenta como um portal para estados cognitivos alterados. Em sua pesquisa, o antropólogo Pedro Peixoto Ferreira (2006) trabalha a relação existente entre música eletrônica e xamanismo a partir da análise das técnicas de êxtase contemporâneas. Em sua tese, Ferreira ressalta que música eletrônica psicodélica é produzida levando em consideração o estado alterado de consciência de grande parte dos ouvintes:

Já é sabido que a música eletrônica de pista, além de ser fortemente influenciada pelos efeitos de determinadas drogas consumidas durante as festas e durante sua própria criação, é também frequentemente criada com a intenção consciente de interagir com esses efeitos. Em outras palavras, DJs e produtores de música eletrônica, ao criarem novas músicas, levam em conta os efeitos que elas provocarão em determinados contextos e em pessoas sob o efeito de determinadas drogas, e assim transformam suas músicas em espécies de ‘aditivos’ ou de intensificadores desses mesmos efeitos. (FERREIRA 2006, p.17)

Nessa perspectiva, o DJ assume a papel de condutor para experiências sensoriais diversas, tendo, frequentemente, sua imagem relacionada com a figura do xamã, responsável por guiar seus ‘discípulos’

ao estado de êxtase. Numa análise aprofundada acerca do tema, o sociólogo Pedro Peixoto Ferreira nos alerta de que a ideia, por vezes concebida, de que exista um xamanismo em geral que independa dos xamãs não passa de uma ‘ficção metodológica’. E, ainda, o xamã não indica exatamente algo que se é, mas “mais propriamente algo que se tem ou que se pode”, uma espécie de poder que se adquire. Assim, “não podemos, a princípio, falar de ‘xamanismo’ a não ser como um ‘tipo-ideal’ sempre provisório e contingente construído por induções a partir de estudos particulares de casos particulares” (FERREIRA 2006, p. 120).

Convocamos aqui, mais uma vez, a fala do DJ Goa Gil ([2007?]) afim de ressaltar a relação da figura do DJ enquanto xamã, e das raves psicodélicas enquanto ritos xamânicos, discurso que pulula as narrativas sobre a *trance*:

No final dos anos setenta, comecei a ouvir a primeira música eletrônica de dança, e encontrei aí a combinação perfeita entre ritmos tribais do passado e sons futuristas, sintetizados, quase alienígenas. A música tornou-se um ciclo completo, do tribalismo ao cyber-tribalismo, o que traduz de forma perfeita os tempos de agora[...]. Procuo me valer da experiência da música e da dança *trance* para iniciar uma reação em cadeia no plano da consciência, já que desde o início dos tempos a humanidade têm se utilizado da dança e da música como formas de comunhão com o espírito da Natureza e do Universo... O que fazemos é redefinir os antigos ritos tribais para o século XXI. Quando atuo, toda a música e a comunhão que dela deriva, deve elevar-se ao espírito cósmico, a musa divina deve descer à festa e abençoar a todos. Isso foi o que Xamãs e os demais grupos tribais de todo o mundo fizeram em tempos remotos e eu me limito a atualizá-lo.

Destaca-se na fala a noção de que, a experiência mística proporcionada pelo transe musical, eleva-se na busca pela comunhão com a natureza, onde os aspectos sagrados dessa são ressaltados, sobretudo pela escolha dos lugares: ilhas paradisíacas, matas fechadas, praias, campos são cenários característicos do festejo. Tal perspectiva, revela-se também nas campanhas de preservação da natureza e de

educação ambiental. A gestão de festivais, como Universo Parallelo e Trancendence prevê a coleta seletiva do lixo, reciclagem, o uso de materiais orgânicos na infraestrutura do evento, sobretudo o bambu. Os festejos contam ainda com placas e projeções que veiculam mensagens sobre o cuidado com o lixo e a proibição do uso de sabonetes e shampoos no curso de rios e lagos. O efetivo gerenciamento ambiental nas festas *trance* no cenário brasileiro desdobrou-se em diversos projetos, como o Ecocê e a ONG E-Brigade.

O folheto informativo da E-Brigade, distribuído no ano de dois mil e três em diversas raves, sob o título de ‘*Trance + ecologia = pura consciência*’ ressalta essa preocupação, anotando que: “O *trance* na verdade é uma filosofia de vida, e não apenas uma música. E dentro dessa filosofia está o amor e o respeito pela natureza”. Neste entendimento da rave como uma “filosofia de vida”, a preocupação ecológica parece ganhar estatuto de devoção à natureza (Cf. ABREU 2005, p. 131-132).

O transe proposto no festejo, que se baseia na interação entre os participantes e entre estes e a natureza, é articulado também na relação que se estabelece com o tempo natural, onde as performances desenvolvidas ao longo da celebração incorporam rituais para o dia e para a noite. O amanhecer do dia é marcado por euforia e contemplação, entendido como o auge da *vibe*. Nesse momento prevalecem ritmos como *fullon morning* e o *fullon high tech*. O período da noite, por seu turno, vê-se assinalado por grandes espetáculos, como apresentações de pirofagia, efeitos fluorescentes e projeções de imagens psicodélicas; os ritmos privilegiados são o *dark* e o *fullon morning*. Essa dinâmica cíclica de amanhecer e anoitecer ganha maior projeção nos festivais.

A relação com o tempo alcança proeminência também na divulgação do Calendário da Paz ou no Calendário de Treze Luas, uma releitura do

Calendário Maia. Muitos *raver* atribuem a este calendário um caráter sincronizador, capaz de harmonizar os seres humanos com o tempo natural. Nessa direção, o Festival Fora do Tempo realizava seus festejos baseado no mesmo calendário, em que o título da celebração faz referência ao ‘Dia fora do tempo’ do Calendário Maia. Assim, o chamado para festa salienta que “assim como os Maias, nós celebramos a chegada do novo ano no dia 25 de Julho, sincronizados com milhares de outras pessoas no mundo”<sup>43</sup>.

As festas raves psicodélicas colocam em questão o fascínio humano com relação a estados alterados de consciência. Nesses lugares de exuberantes paisagens naturais contempladas em meio aos aparatos sonoros altamente tecnológicos, a percepção da brisa que toca o rosto, que sacode os cabelos, que cria ondas, que movimentava árvores somados a música fazem a **ambiência** do lugar e propiciam uma ligação entre indivíduo e o espaço, denunciando uma “solidariedade secreta entre o micro e o macrocosmo, ou ainda, que a vida social e natural repousa sobre uma ampla correspondência, cujas redes entremeadas constituem a trama da organicidade complexa” (MAFFESOLI 1998, p.118).

O ‘lugar’ enquanto vetor do “estar-junto” social, imbuído de significados singulares compartilhados pelos *ravers*, proporciona aos participantes das festas experiências sensoriais tão familiares que os fazem sentir-se em casa no mundo.

Pisar num solo, segregar um laço irremissível. Há uma espécie de comunhão, forte entre os que estão imersos na atmosfera de uma igreja barroca. É, sem dúvida, a mesma que vamos reencontrar no subsolo das casas *tecno*, na cenografia teatral de tal conjunto musical, no pátio industrial ou na clareira florestal, escolhidos pelas “*rave parties*”. Em cada um desses casos, a selvageria do barulho, do álcool ou de outro excitante psicotrópico têm uma função eucarística. (idem, ibidem)

---

<sup>43</sup> Flyer disponível no sítio <<http://www.festivalforadotempo.art.br>> Acesso em 22 jan. 2010.

Tal divisa bem resume uma ideia central dos ‘tranceiros’, a de que as raves consistem de um ambiente de comunhão e confraternização, onde a interação entre os participantes é responsável pela criação de uma atmosfera mágica e ritual.

#### 4.5. TEMPOS RITUAIS, ENTRE O ARCAICO E O COETÂNEO

Nas palavras do DJ Goa Gil ([2007?]), a rave psicodélica funciona como uma “redefinição do ritual tribal ancestral para o século XXI”. Para ele, “desde o início dos tempos, a humanidade tem usado a música e a dança para comungar com o universo e com o espírito da natureza. Estamos usando *trance* e *dancemusic* para iniciar uma reação em cadeia para as nossas consciências”.

De acordo com o sociólogo Michel Maffesoli essa redefinição do ritual ancestral na atualidade é reconhecida a partir do retorno do arcaico nas sociedades pós-industriais. Para o autor a “sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento tecnológico” é que caracteriza a chamada pós-modernidade. (MAFFESOLI 2003, p.10)

Compreendemos aqui o fato de que o momento em que vivemos é assinalado por uma espécie de suspensão do tempo, por meio do alargamento do presente, ao passo em que este se desdobra numa multiplicidade de temporalidades simultaneamente vivenciáveis. Com a sofisticação das tecnologias, o presente parece ser preenchido por uma variedade de passados, criando, a partir da sobreposição, uma infinidade de temporalidades. Nas palavras de Grumbrecht, “o presente tornado mais amplo, apresentando-se numa diversidade proliferadora de tempos” (GRUMBRECHT 1998, p. 286).

Nas festas de *trance* psicodélico, essa polifonia de tempos se exprime na música, por meio das mixagens feitas pelos DJs: ritmos

lentos e acelerados sobrepostos, o som de mantras bricolados a batidas eletrônicas, tambores tribais e sons da natureza mesclados a batidas high tech. Mixagens nas vestes: tecidos desenvolvidos para amenizar o calor ou diminuir o frio, tênis de alta absorção de impacto, cores fluorescentes e temáticas futuristas combinadas à botas e cartucheiras de couro cru, turbantes, pinturas indígenas, panos coloridos com mandalas, acessórios artesanais feitos com materiais orgânicos. Mixagem de substâncias: drinks energéticos, drogas químicas e sintéticas associadas a cogumelos, maconha, chás e raízes alucinógenas. Mixagem de imagens decorativas: alienígenas e uma infinidade de deuses da antiga tradição hindu compartilham o mesmo espaço, estruturas feitas de palha e bambu compõem o cenário, junto a estruturas metálicas e painéis de LED. Mixagens de discursos: hipótese de Gaia, teoria do caos, calendário Maia, cosmologia hindu, técnicas de yoga, provérbios do I Ching, se misturam a textos sobre alienígenas e um futuro *cyberpunk*. Mixagem de espaços: tendas de cura, altares de oração e espaços de meditação concorrem com pistas de dança em ritmo frenético. Na rave, a mixagem parece ser metáfora ideal para dar conta de seu caráter diverso, plural, cacofônico e errante.

Nessa direção, o retorno de arcaísmos, como proposto por Michel Maffesoli, pode ser compreendido como uma das temporalidades possíveis de serem vivenciadas nas raves psicodélicas. Para o sociólogo, o retorno de manifestações arcaicas é possível devido a uma percepção cíclica do tempo, posta em exercício nas últimas décadas do século XX, com o advento da pós-modernidade:

Sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento tecnológico. É a única definição que me permite dar conta da pós-modernidade. Definição provisória, bem entendido, mas que está em congruência com todos esses fenômenos musicais, linguísticos, corporais, indumentários, religiosos, médicos, que voltam a dar à natureza, ao primitivo, ao bárbaro um lugar prioritário. (MAFFESOLI 2003, p.10)

Dinamismo das formas arcaicas que se expressa na vitalidade que se manifesta num presentismo exacerbado, no sentimento trágico do mundo, na importância do festivo como consequência desse sentimento, na valorização das múltiplas estéticas e formas de ser, na exaltação daquilo que perpassa afetos cotidianos compartilhados coletivamente, de tudo aquilo que caracteriza uma espécie de busca pelo ritmo da vida no íntimo dos humores e sensibilidades que permeiam a existência.

As festas e festivais de música eletrônica psicodélica apresentam-se como terreno fértil para o florescimento de manifestações hedonistas, tribais, nômades e experiências de êxtase e transe coletivo. Todas elas, para Michel Maffesoli, da ordem do arcaico por serem revitalizadas enquanto ‘quadros’ do passado por meio de um presente vivo: “Tratam-se, evidentemente, de arcaísmos repensados em função do presente, mas que nem por isso conservam menos as memórias das origens” (MAFFESOLI 2003, p.27).

Esses quadros do passado – construídos a partir de processos históricos dinâmicos e plurais – fazem referência a tempos anteriores ao advento de metanarrativas uniformizantes, ou a culturas que sobreviveram a “violência totalitária” dessas metanarrativas (o cristianismo e a razão dialética são seus exemplos mais claros). Tempos anteriores aos relógios e aos calendários hegemônicos.

‘Quadros’ arcaicos constituídos por ‘imagens’ de grupos tribais e errantes, pelo politeísmo, por rituais coletivos de transe, por festivais orgiásticos de prazer, pelo contato íntimo com a natureza, pela primazia da arte em suas diversas manifestações. Quadros feitos, mais uma vez de bricolagens, de sobreposições de tempos, de lugares e de experiência. Por isso, sua marca é o múltiplo, o heterogêneo. Evidencia então, “a passagem de um tempo monocrático, linear, seguro, o do projeto, a um

tempo policromático, trágico por excelência, presenteísta” (MAFFESOLI, 2000, p. 09).

Nesse sentido, interessa-nos aqui a crítica realizada por Michel Maffesoli em toda sua obra, à perspectiva elaborada pela filosofia da história ao longo da modernidade, de um tempo linear. Tal perspectiva é avessa à multiplicidade, à desordem, à conjunção, ao efêmero.

A partir da concepção linear do tempo, a sociedade deve ser aperfeiçoada por meio da difusão do espírito científico, assim, regenerada (Comte) ou desalienada (Marx). A noção de ordem é tida como princípio para toda estruturação social, e o que deve ser combatido é a desorganização que se declina em diversas vertentes, como a pobreza, a anomia, a anarquia de valores, as disfunções sociais. Essa percepção despreza a pluralidade dos seres humanos, e, ainda, ignora o fato de que, valores e construções que dotam de sentido a realidade de determinados grupos, não são, de forma alguma, consensuais.

Jean-Martin Rabot afirma que “a maior parte dos autores que enveredaram pela via do endireitamento do homem esqueceram-se de sua complexidade”, pois nenhum tipo de uniformização ou determinação é capaz de dar conta de sua fluidez social:

Contra a tolerância zero nas estradas aparecem os “malucos do volante” e os ‘rodeos’ motorizados aos fins de semana, onde os jovens brincam com a morte ao desafiá-la e vivê-la no cotidiano. Contra os princípios laicos da constituição aparecem os “malucos de Deus”. Contra as diferentes imposições sociais surgem os “malucos do ego”, segundo a expressão de Salvador Dali. Contra o despotismo impessoal dos peritos e pedagogos surgem as mais variadas perversões. Contra a prepotência da verticalidade erigida em símbolo do poder pela civilização ocidental aparecem os aviões suicidas. Contra a uniformização e a aceitação da vida pelos valores prometeicos que se exprimem nessa “trindade laica que são o Progresso, a Razão e o Trabalho”, segundo a expressão de Maffesoli, assistimos ao desabrochar de uma violência gratuita a que Julian Freund deu o nome de “violência dos sobrealimentados”. Em oposição às campanhas de luta contra toda a forma de dependência (tabagismo, alcoolismo, droga,

sexo, seitas, ansiolíticos, internet, etc.) aparecem todos aqueles que erigem o excesso em regra de vida. (RABOT 2009, p.5)

Na busca por submeter o destino do homem e a evolução da natureza aos projetos de uma razão soberana, os cânones do pensamento moderno elaboraram uma concepção acerca do ser social que tende a excluir as paixões, os sentimentos, a ambiência, os humores, as pulsões, ou seja, em alguma medida, deixaram de colocar em evidência precisamente àquilo que movimenta a sociedade e que dota de sentido as relações sociais: as sentimentalidades e os afetos que permeiam o cotidiano. A ausência destas noções implica a impossibilidade de compreender a existência humana e o universo constituído por ela em seu aspecto contraditório e trágico.

#### 4.6. DIONISO: TRÁGICO E FESTIVO

Para Michel Maffesoli, interessa um olhar fenomenológico que possibilita compreender a sociedade a partir das inúmeras experiências compartilhadas coletivamente, levando em consideração todas as efervescências, manifestações, frêmitos que têm como pulsão uma criatividade que visa viver o mundo tal como é, e não mais como deveria ser. Algo de fatal, que traz consigo a sensação trágica do mundo, edificando um ‘modo de vida’ que concorda com esse como ele é, pois é nele em que se vive, e é só nele que se pode viver. Por isso a dedicação em viver intensamente, se ‘devotando’ ao momento e sendo ‘presenteado’ por este com a eternidade de cada instante. Daí a fecunda ligação entre o sentimento trágico e o festivo: a afirmação da vida.

A palavra tragédia (τραγωδία) deriva de trágos (τραγός), que significa ‘bode; puberdade, os primeiros desejos do sentido, lubricidade (pois o bode simbolizava para os antigos, pelas suas características, o desejo sexual, a lubricidade)’, e de ode (ὠδή), que significa ‘canto com acompanhamento de instrumentos;

ação de cantar'. A palavra tragodía (τραγωδία) mesma significava em grego 'canto do bode; canto religioso com o qual se acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dioniso; tragédia, drama heróico; evento trágico etc'. O tragodós (τραγωδός) era primordialmente aquele que dançava e cantava durante a imolação de um bode nas festas de Dioniso. (FERNANDES, p.5)

Trágico do festivo. Trágico da intensidade. Trágico da estética, da imagem, da forma. Trágico do devir. Trágico da libido. Trágico da música, da dança, da embriaguez. Trágico dionisiaco. Em Nietzsche, Dioniso é o deus afirmativo e afirmador. A afirmação múltipla e pluralista é a essência do trágico. Assim, a tarefa de Dioniso seria a de “nos tornar leves, de nos ensinar a dançar, em nos dar o instinto do jogo” (DELEUZE 2001, p.30).

Michel Maffesoli, nos propõe então pensar o mito de dionisiaco como metáfora para reconhecermos as características trágicas manifestadas na vida ordinária. Seu mito nos é útil para pensarmos as diversas efervescências contemporâneas, como a pulsão pela errância, os frenesis musicais, a importância do lúdico para a construção da realidade, a estética como um poderoso jogo de linguagem, as múltiplas anomias, a devoção ao prazer, a necessidade de estar junto, a presença da ideia de destino na vida de todos os dias. Dioniso como figura emblemática do tempo presente. “É a figura emblemática de Dioniso que se nos impõe. Retomo assim uma ideia já antiga, ‘a sombra de Dioniso’ que se propaga em nossas megalópoles” (MAFFESOLI 2003, p.12).

Foi a partir dessa questão que esse trabalho se iniciou: as raves como bacanais. Ao longo da pesquisa, outros enfoques e problemáticas foram se impondo. Novos olhares, outras perspectivas. Contudo, a beleza de tal metáfora, ainda muito me seduz.

Libertada dos grilhões da modernidade, a figura emblemática de Dioniso<sup>44</sup> emerge uma vez mais. O sol, que brilhou durante a modernidade, iluminando o caminho do homem em direção ao progresso, se põe e Apolo adormece<sup>45</sup>. A noite chega e a escura ambiência traz consigo a errância. O sujeito seguro, estável e dominador, em meio à escuridão confronta-se com o desconhecido. A insegurança trazida pelas ‘trevas’ faz lembrar que o próximo passo é incerto, servindo de força motriz para carregar de intensidade cada instante, fazem do contato com **outro** um embriagante jogo de sedução que enfatiza a estética e aflora os sentidos.

Re-união marcada pelo júbilo. O trágico traz consigo o espírito festivo, fazendo da vida ordinária terreno fértil para a renovação tribal e da peregrinação vetor de socialização (Cf. MAFFESOLI 2001, p. 22). Na nascente e errante pós-modernidade, esta relação pode ser percebida e/ou vivenciada com grande intensidade no universo das raves psicodélicas. As festas rave como re-encenação dos cultos ao deus Baco. Dioniso, deus da música, do transe e dos êxtases coletivos. Sua sombra paira na ambiência das festas e festivais a céu aberto, movidas ao uso de alucinógenos e a batidas repetitivas, propiciando a ação de sair de si para encontrar-se no **outro** e na natureza. Transcendência que liga o humano ao divino, o que remonta um dos principais mitos de Dioniso.

---

<sup>44</sup>Dioniso, deidade do vinho e dos transe musicais, com seu caráter trágico, festivo, efêmero e juvenil associa-se ao regime noturno. Regime das trevas, do imaginário, caracterizado pelas incertezas, pelos verbos misturar, acolher e abranger, onde o indivíduo cede espaço a persona, que interpreta, atua, nos mais diversos espaços sociais.

<sup>45</sup> Apolo, divindade relacionada ao sol, possui caráter dramático e ênfase no trabalho, na seriedade, no progresso, na linearidade e no futuro. Sua figura, pode ser associada, utilizando a metáfora de Gilbert Durand, onde a partir da noção de regime diurno, regime da luz, onde os fenômenos se apresentam claro e passível de explicação, conclusão e dominação.

Filho de Zeus e Sêmele, duas vezes parido, a primeira pelo ventre de sua mãe e outra pela coxa de seu pai, Dioniso se distingue como um deus mundano, princípio do “seu caráter de duplicidade que irá permear suas ações e representações” (RITER 2007, p.82). Perseguido pelo ódio de Hera, esposa traída, o filho bastardo de Zeus, fez da errância seu principal artifício para se manter vivo. Devorado pelos Titãs, foi trazido de volta à vida por Deméter. Caçado por Licurgo, Dioniso se jogou no mar e foi salvo por Tétis, sendo mais tarde sequestrado por piratas, a mando de Hera. Dioniso se distingui pelo signo do renascimento. Deus nômade, sua ‘expatriação’ do mundo dos deuses, o coagiu a vagar pelo mundo humano.<sup>46</sup>

Também deidade do vinho e da liberação, Dioniso atenta contra a moral e a ordem estabelecida. Em sua errância, conquistou as Índias, conduzindo homens e mulheres, com tirsos e tambores no lugar das armas. O andarilho exprime de forma discreta ou violenta, a anomia social. Postura, que em nossos tempos, foi cristalizada na figura do movimento hippie, que se ‘ramifica’ a partir do fim da década de oitenta nos festivais psicodélicos de música eletrônica psicodélica. Ambos os movimentos, contestam o poder instituído, através da afirmação da ‘potência subalterna’. O uso de substâncias ilícitas, a formação de comunidades, a estética tribal, a quebra de tabus morais relacionados ao sexo, a cultura das drogas e a pulsão pela errância, que qualificam ambas as tribos, dão fé de uma vitalidade ardente que configura a metáfora dionisíaca.

No tempo presente seu mito renasce e é por meio dele que propomos aqui observar inúmeros frenesis musicais, as euforias juvenis, as múltiplas anomias, a devoção ao prazer, a necessidade de “estar-junto”, o

---

<sup>46</sup>Devido ao ódio de Hera, Dioniso não fora criado no Olimpo ao lado dos outros deuses, e sim nos campos de Nisa, educado por sua tia Ino, com auxílio das Horas, das Híades e das Ninfas, fazendo dele muito mais próximo dos humanos.

politeísmo de valores, entre inúmeras outras efervescências e inquietudes nas quais as raves se incluem.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música.

A célebre frase do reconhecido filósofo alemão Friedrich Nietzsche nos serve de reflexão para pensarmos os eixos que guiaram este esforço. Primeiramente, acerca do objeto de estudo a qual me dedico: as festas **raves psicodélicas**.

As festas de música eletrônica à céu aberto, conhecidas como raves, ganharam projeção na mídia brasileira desde os primeiros anos do século XXI, sobretudo por meio de matérias jornalísticas onde as festas são interpretadas a partir de seu suposto caráter exótico e a ênfase está no consumo de drogas ilícitas. Assim, deflagra-se a imagem estereotipada do evento, entendido por parte da opinião pública como “uma praga” que “está fora do controle, e se multiplica em ritmo acelerado”.<sup>47</sup>

Orientados por uma perspectiva unilateral potencializada pela mídia televisiva, o poder público, em muitos estados e municípios brasileiros, entende as raves como festas “direcionadas para a orgia sexual e tantas outras coisas mais que trazem preocupação, como o consumo de drogas”. Essas são as palavras do vereador Almir Neres do PSD da cidade de Vila Velha, Espírito Santo, criador do projeto de lei que prevê a proibição das festas rave no município.<sup>48</sup> De acordo como líder político, tal projeto tem por objetivo abolir a prática das festas, que “incentivam práticas sexuais e atividades ilícitas, isso traz muitas desgraças a nossa juventude”.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Jornal *Estado de Minas*, 2007.

<sup>48</sup> Lei Municipal n. 5.237, 21 dez. 2011.

<sup>49</sup> ‘Sexo e drogas’ motivam Lei que proíbe rave em Vila Velha, ES. *G1 Espírito Santo*, 17 jul. 2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2012/07/sexo-e-drogas-motivam-lei-que-proibe-rave-em-vila-velha-es.html>>. Acesso em 12 jan. 2015.

Interessa-nos então, romper o ciclo vicioso das análises óbvias elaboradas nos centros de poder, por aqueles que, **não podendo escutar a música**, se mostraram insensíveis à complexidade do humano e de suas múltiplas formas de estar no mundo. No que toca tal perspectiva, me vem à mente as inúmeras vezes, que ouvi “isso não é música!” em referência ao *trance*, ou mesmo a outras vertentes da música eletrônica de pista. A frase deixa explícita uma concepção limitadora daquilo que é compreendido por música e, num nível mais profundo, uma concepção excludente que legitima uma cultura em detrimento de outras.

Com **ouvidos ensurdecidos**, líderes da *intelligentsia* têm por prática criticar o que é em função daquilo que deveria ser. Nesse desprezo pela vida, tornam-se incapazes de “sentir-se em casa no mundo”. A socialidade que emerge no tempo presente e seus desdobramentos que afetam todas as formas de saberes, devem ser apreciados em seu justo valor e “isso não poderá ser feito se o que está em estado nascente for medido com base no padrão daquilo que já está estabelecido” (MAFFESOLI 1998, p.111). Interessa-nos, pois, pôr em uso uma sensibilidade teórica capaz de reconciliar-se com o mundo e ‘dançar sua música’.

Daí a necessidade de um saber generoso, que a nada renegue, contemplando a vitalidade específica de cada coisa. Saber generoso capaz de deixar ecoar a voz de personagens silenciados, por aqueles detentores do poder de dizer pelos outros. Dessa maneira vale lembrar que os discursos que por muito tempo monopolizaram a produção historiográfica por meio de locais de fala protegidos pelo poder institucional, são, enfim confrontados:

Não esqueçamos que existe uma estreita relação entre ortodoxia e ortocracia. O saber bem instalado e o poder arrogante. Jean Grenier já frisara de que a ortodoxia deriva em linha direta da

crença, é uma doutrina da exclusão. Esta deve ser entendida em seu sentido estrito, exclusão daqueles que não pensam direito, corretamente, como diríamos hoje, mas também exclusão de temas e objetos, ou ainda de maneiras de abordar aqueles que não “devem” ser abordados. Digamos com todas as letras: a ideia de verdade continua sendo o lugar por excelência do dogmatismo, pedra angular de todas as ortodoxias, sejam religiosas, filosóficas ou científicas. (MAFFESOLLI 2007, p. 36)

Com o declínio das ortodoxias intelectuais novos personagens e objetos emergem no campo das ciências sociais. A história, enquanto disciplina, tende a se fragmentar, tornando-se cada vez mais plural. Nesse sentido, as práticas desenvolvidas nas festas e festivais de música eletrônica psicodélica se apresentam enquanto indícios para o fazer historiográfico, ao passo em que denunciam uma nova forma de ‘experimentar o tempo’: ao som de música eletrônica psicodélica, os ‘novos bárbaros’ **dançam** o ritmo acelerado do presente trágico. Evidenciam o caráter provisório do nosso tempo, exaltando o aqui e o agora a fim de extrair o máximo de prazer que o instante lhes proporcionar. A imagem dos insanos que inundam as palavras de Nietzsche podem ser percebidas em um manifesto, chamado *Psy Trance*, comumente distribuídos nas raves e divulgado nas redes sociais:

Podem nos chamar de loucos, mas se a nossa música não tem letra há uma razão. Nossa língua é única e verdadeiramente universal. Nossa música não tem letra porque deixa soar e se propagar apenas no presente, aquele presente livre de aflições, egoísmos, posse. Se tudo que podemos viver é o segundo imediato como fazem os recém-natos ainda aprendendo a estabelecer conexões simpáticas.

O discurso nele contido evidencia o caráter trágico da temporalidade experimentada nas raves psicodélicas, onde os atos praticados, a despeito de sua licitude/moral, revelam a sensação de brevidade e precariedade da vida e o desejo de viver intensamente cada instante: *carpe diem*, ainda que os corpos se cansem, porqu~~e~~*tempus fugit*.

Em toda a literatura pesquisada, as raves são entendidas como portadoras de um caráter global, sendo realizadas em diversos países, com características básicas que as distinguem: embaladas por música eletrônica psicodélica, acontecem ao ar livre, por mais de doze horas consecutivas e estão intimamente ligadas à cultura das drogas, sobretudo sintéticas.

Ainda que um fenômeno recente, as raves são objetos de estudo em diversas áreas do conhecimento, como na sociologia, nos estudos da religião, na musicologia, nos estudos culturais, e em produções jornalísticas e cinematográficas. No Brasil, o estudioso Pedro Peixoto Ferreira, em sua tese *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas de êxtase* analisa as relações entre música eletrônica de pista e xamanismo, a partir do discurso dos participantes. Para ele, essa relação se concentra principalmente na produção de uma experiência de transe pela imersão em um ambiente sonoro repetitivo, intenso e técnico.

Em caminho convergente, Ana Flávia Nascimento Nogueira argumenta que, desde tempos imemoriais, o som dos tambores, músicas evocativas, batidas repetitivas, servido como instrumentos essenciais empregados por xamãs, curandeiros, bruxas, místicos e esotéricos de diferentes partes do mundo no exercício propiciar o transe coletivo. Este retorno às técnicas tradicionais do êxtase pela dança desloca as práticas tradicionais, por meio do uso da tecnologia sofisticada, entendida como uma espécie de portal para estados cognitivos alterados, diferindo da matriz antropológica arcaica e o localizando no contexto do século XXI.

De notável relevância para essa pesquisa, os trabalhos de mestrado e doutorado da antropóloga Carolina Camargo de Abreu apontam para o caráter polissêmico das raves. No primeiro, intitulado *Raves: encontros e disputas*, Abreu analisa as performances desenvolvidas na cena da música eletrônica no Brasil, em que articula com originalidade as tramas

que tecem este universo. Já em sua tese de doutorado, *A experiência rave: entre o espetáculo e o ritual*, o foco está no discurso fragmentado, no seu inacabamento e nos planos de conflito que pululam a cena rave.

As principais questões teóricas levantadas por essa pesquisa, foram incitadas pelas leituras dos trabalhos de Michel Maffesoli, principal interlocutor. Pensador dissidente das tradicionais abordagens elaboradas pelas ciências sociais, Maffesoli é professor da Universidade René Descartes, Paris V, Sorbonne e diretor do Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano (CEAQ), do Centro de Pesquisa sobre Imaginário (CRI) e da revista *Sociétés*. Em 1992, recebeu o ‘Grand Prix des Sciences Humaines’ da Academia Francesa, por seu livro *A transfiguração do político*.

Traduzido em vários idiomas, Michel Maffesoli é reconhecido por seus estudos acerca do cotidiano, do imaginário, das discussões acerca da pós-modernidade e responsável por popularizar a noção de tribalismo. Maffesoli elabora uma teoria da cultura que não enfatiza as engrenagens de dominação e os artifícios ideológicos do poder, mas sim a capacidade da potência subterrânea afirmativa e vitalista, que caracteriza as inúmeras efervescências do presente. A perspectiva maffesoliana se propõe tratar exatamente daquelas noções sempre presentes no imaginário coletivo, mas que através de uma lógica progressista, foram sufocadas por não corresponder aos ideais deste progresso. Estruturas arcaicas que se revitalizam a partir do desenvolvimento tecnológico e da globalização.

Vale agora ressaltar a minha relação com o objeto de pesquisa. Friso então, que antes de me debruçar nos estudos acadêmicos, eu, pesquisadora, já era uma ‘tranceira’. Fui apresentada ao universo das *trances* psicodélicas no ano de 2005. Tinha apenas 16 anos de idade quando fiz amigos no cursinho pré-vestibular que frequentavam festas

rave e ouviam com frequência *trance* psicodélico. Diferente dos relatos que li e ouvi acerca das primeiras experiências com a música eletrônica psicodélica, o meu primeiro contato com o ritmo não me causou o sentimento de estranheza. Pelo contrário, desde o primeiro momento senti, não apenas afinidade com a música, mas uma notável sensação de que aquele ritmo, de alguma maneira, já pertencia ao meu universo. Muito provavelmente por pertencer a uma geração em que boa parte da produção musical é eletrônica e por, desde muito cedo, frequentar ambientes de cultura alternativa.

Apesar da aparente intimidade com a música eletrônica, os primeiros contatos com o universo das raves foi marcado pelo sentimento de novidade, em que estranheza, medo, entusiasmo, surpresa e encantamento se misturavam num ‘turbilhão de sensações’. A música, potencializada pelas imensas paredes de áudio e pelos efeitos do subgrave, podia ser sentida na pele. As luzes e as cores fluorescentes faziam do cerrado uma mata encantada, onde as imagens de fadas, deuses e duendes tornavam o espaço mágico. A pista de dança povoada por figuras excêntricas, trazia a memória personagens mitológicos do meu tempo de infância: piratas, bruxas, elfos, magos alquimistas. O estado alterado de consciência da maioria dos participantes se evidenciava em seus movimentos, nos olhos com pupilas dilatadas, na euforia sequenciada por momentos de contemplação. Imersa em tais experiências limiares, me convenci de que naquele ambiente uma dinâmica peculiar se desenvolvia, para mim extraordinária. Ali me senti incluída, aceita, satisfeita e cada vez mais curiosa. Me apaixonei.

As primeiras festas que participei aconteciam na chácara de duas amigas, que eram mãe e filha. A mãe havia vivenciado algumas das experiências iniciais das festas a céu aberto embaladas por música eletrônica no sul do Bahia. Sua filha, apaixonada pela dinâmica da festa e

seu gênero amante da música eletrônica, que alugava e operava sistemas de som, promoveram diversos festejos marcados pela psicodelia, pela interação entre os participantes, por um sistema de som de alta qualidade e pela exuberante paisagem do cerrado. Não eram cobrados ingressos e cada um contribuía com algo: alguns chegavam mais cedo para limpar o local, capinar o mato; outros levavam tecidos, mandalas, filtros dos sonhos para a decoração; uns traziam vinho, cerveja, bebidas energéticas; enquanto outros levavam ácidos lisérgicos e pastilhas de êxtase. Assim, a raveacontecia.

Participei em 2006 de uma megarrave, porém percebi, de imediato, que essas não se apresentavam como terreno propício para a marcante psicodelia e para a maior interação entre os participantes. Depois disso, participei de inúmeras festas, sobretudo *privates* em fazendas, chácaras e sítios no Distrito Federal e em Goiás. Junto a um grupo de amigos, passamos a realizar ‘festas de quintal’ com aparelhagem de som, iluminação e decorações próprias das raves psicodélicas. Participei também da organização de alguns eventos abertos ao público promovidos pelo casal de amigos citados acima, fundadores do núcleo *Transfusiohm* de Planaltina, minha cidade.

No início do ano de 2007, tive pela primeira vez a possibilidade de vivenciar um festival, que se deu em comemoração ao aniversário de uma expressiva produtora de música eletrônica do Centro Oeste com projeção em todo o país, a *Vagalume Records*. Nos anos seguintes participei do Festival Alternativo do Kranti, referência na cena underground e do festival Universo Paralelo, um dos maiores e mais expressivos do planeta. Neste último, ter compartilhado sete dias de festejo com pessoas de várias partes do planeta, num ambiente especialmente construído para propiciar sensações ímpares, foi a experiência comunitária mais

marcante e intensa que vivi. Por isso, o impacto dele nesta dissertação é notável.

Em cada uma destas vivências, a dinâmica dos festejos se revelou surpreendente, onde a devoção ao instante, a interação entre os participantes, os jogos da estética e o misticismo empreendido me fizeram refletir acerca de uma relação das pessoas com o seu tempo, que se apresentava de forma muito diferenciada daquelas tradicionais. Percebi também, que essas noções pareciam extrapolar o universo das raves, invadindo a vida cotidiana nas telenovelas, nas histerias dos adolescentes, no valor dado ao corpo, na variedade das tribos que povoam as cidades, nos reality shows, nas paradas gays, nos sites de relacionamento, entre diversas outras expressões que dão sinais da vitalidade do tempo presente. Estas reflexões me serviram de ferramentas por demais úteis para suscitar questões teóricas, que creio serem pertinentes ao estudo da história.

Minha pesquisa sobre as raves psicodélicas se iniciaram em 2010, na elaboração de minha monografia. Me propus a analisar o festejo enquanto ambiente propício para manifestações arcaicas, como o hedonismo, a errância, o tribalismo e o transe coletivo. Nesse sentido, as raves psicodélicas seriam evidências da emergência de um novo tempo, rubricado pelo retorno de arcaísmos trazidos por meio de uma dinâmica cíclica do tempo.

O processo de confecção desta primeira pesquisa me despertou para diversas questões que até então não havia problematizado. Foi então, que, de imediato me decidi por continuar a pesquisa no mestrado. Assim como a dinâmica das raves, a construção deste trabalho também foi nômade. Suas questões, que de início, eram centrais foram se deslocando, dando origem a novos caminhos, novas perspectivas.

Assim, a preocupação primordial da pesquisa deslocou-se para a compreensão da profícua relação entre os sujeitos da atualidade e o tempo presente. Para isso, utilizei o caleidoscópio como metáfora para o ofício historiográfico. Objeto revestido por espelhos inclinados, contendo diversos fragmentos de vidros coloridos, a cada movimento forma novas imagens fractais agradáveis ao olhar.

Assim, o caleidoscópio nos serve de ‘lente’ para concebermos a história enquanto construção narrativa. Cada fragmento de vidro multicolorido, com sua forma singular, assemelha-se a heterogeneidade dos sujeitos históricos na qual, ainda que conseguindo identificar os fenômenos responsáveis por moldar o formato dos festejos, reconhecemos a incapacidade de traçar um histórico linear, fechado em modelos tradicionais que não reconhecem suas limitações interpretativas e se lançam em fracassadas tentativas de construir um modelo fechado de interpretação. Como em um caleidoscópio, nossos olhos servem como pequenos espelhos inclinados, responsáveis por captar os reflexos de uma luz exterior, um brilho que vem de fora, do ‘outro’. Tal perspectiva se esforça em apresentar em cada movimento dessa narrativa combinações variadas, multiformes, plurais e coloridas, aprazíveis aos diferentes olhares que se dispõem a uma postura contemplativa da vida.

Ancoramos-nos na percepção de que é importante reconhecer que as coisas são elas mesmas e seus **duplos**, é como estar diante de espelhos posicionados de formas diferentes sobre o mesmo objeto e cada espelho irá refletir um prisma diferente do mesmo objeto que se pretende refletir. Refletindo **para trás, para os lados, para frente, em todas as direções**.

A palavra ‘caleidoscópio’ é derivada das palavras gregas *καλός* (*kalos*), que significa ‘belo’; *εἶδος* (*eidos*), que nos remete à ideia de ‘imagem, figura’; e *σκοπέω* (*scopeo*), ‘olhar (para),

observar'. Tal informação nos leva a refletir mais uma vez neste trabalho sobre a proposta metodológica de Michel Maffesoli, que nos sugere um olhar contemplativo, que se permite viver a vida como ela é, direcionando nossos olhares ao que seja o 'belo' de acordo com nossas vivências, gostos, tendências políticas, orientação sexual, gênero e raça. Respeitadas as particularidades de cada fragmento que compõem a teia, podemos colher um diversificado leque de impressões, gravuras fragmentadas, pedaços que precisam ser interpretados, mas que nos fornecem sem dúvida, uma variedade maior de perspectivas possíveis sobre o objeto. Perceber isso, é, - como nos ensina Maffesoli, colocar em ação uma "judiciosa sabedoria", um "relativismo de bom alvitre" que reconhece cada fragmento e seu justo valor. Assim, nossa tarefa é juntar os fragmentos e interpretá-los da maneira mais honesta possível.

Afim de captar fragmentos históricos que, justapostos revelassem 'imagens' das raves, percebi que os avassaladores acontecimentos que marcaram o século XX refletiam – como os espelhos – diretamente no modo de festejar rave. Parti, então, da compreensão de que tais eventos foram responsáveis por gerar profundas e duradouras crises e intensas transformações de cunho político, econômico, social, filosófico e cultural, promovendo assim, uma renovada percepção e experimentação do tempo.

Nesse fecundo cenário, marcado pelo signo da transformação, destruição e criação em diversas ordens, aqui compreendido por pós-modernidade, é que se deu a criação da *house music* em Chicago, o Verão do amor em Ibiza, o surgimento da cultura *clubber* em Londres, a *Love Parade* em Berlim, a disseminação de drogas sintéticas como o *ecstasy* e o LSD, a formação de comunidades hippies em Goa. Todos esses elementos decisivos para o surgimento do *trance* psicodélico e do modo de festejar rave.

Materiais de divulgação dos eventos, entrevistas, fotos, vídeos, melodias, manifestos disponíveis na internet, conversas com participantes durante eventos, panfletos distribuídos nas pistas de danças e minhas vivências pessoais do universo *trance* se apresentaram enquanto ‘fragmentos coloridos’ revelando especificidades sobre as raves psicodélicas.

A cada movimento do caleidoscópico, novas questões surgiam: O que o modo de festejar rave denuncia sobre o caráter múltiplo e provisório do presente? Quais são as narrativas articuladas pelos participantes sobre o processo histórico que envolve o festejo? Quais as principais matrizes discursivas que se associam? Que características imprimem a festa um caráter global? Que dinâmicas são desenvolvidas afim de criar uma temporalidade paralela nas raves?

Algumas dessas ‘imagens fractais’ formadas a partir desse exercício de movimento e justaposição foram observadas de maneira mais atenciosa e meu olhar sobre elas, aqui registrado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Carolina de Camargo. *Experiência rave: entre o espetáculo e o ritual*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. John Cowart Dawsey. São Paulo: [s.n.], 2011.
- \_\_\_\_\_. *Raves: encontros e disputas*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. José Guilherme Cantor Magnani. São Paulo: [s.n.], 2005.
- ADELMAN, Miriam. O reencantamento do político: interpretações da contracultura. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 16, 2001, p. 143-147.
- ALVES, Rubem. *O que é religião?* São Paulo: Loyola. AMARAL, Rita de Cássia. A alternativa da festa à brasileira. *Sexta-feira*, São Paulo, n. 2, 1998a. Disponível em <[http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/a\\_alternativa.pdf](http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/a_alternativa.pdf)>. Acesso em 20 dez. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Festa à brasileira: significados do festejar no país que “não é sério”*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. José Guilherme Cantor Magnani. São Paulo: [s.n.], 1998b.
- BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Publicado originalmente em 1988.
- BERGEY, Barry et al. Institutions and processes affecting music in the United States. In: KOSKOFF, Ellen (ed.). *Music cultures in the United States: an introduction*. Nova York: Routledge, 2005, p. 23-56.
- CALADO, Vasco Gil. *Drogas sintéticas: mundos culturais, música trance e ciberespaço*. Lisboa: Instituto da Droga e da Toxicodependência, 2006. (Coleção Estudos; 1)
- \_\_\_\_\_. *Trance psicadélico, drogas sintéticas e paraísos artificiais*. Representações: uma análise a partir do ciberespaço. *Revista toxicodependências*, Lisboa, v. 13, n. 1, p. 21-28, 2007.
- CAMARGO, Alexandre Francisco. *Festas rave: uma abordagem da geografia psicológica na identificação de territórios autônomos*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso, sob orientação da profa.dra. Marinete Covezzi. Cuiabá: [s.n.], 2008.
- CAMARGO, Mariana Baldin. *A profissionalização das festas rave no Brasil e suas consequências para o jornalismo cultural*. Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Jornalismo Cultural da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo: [s.n.], 2007.

- CANIATO, Daniel. DJ MAG no país das raves. *DJ Magazine*, São Paulo, n. 4, p. 74-79, 2007.
- CARLOS, Cássio Starling et al. *Tecno, o futuro acelerado. Folha de São Paulo*, São Paulo, caderno +*Mais!*, 6 abr. 1997.
- CARNEIRO, Henrique. A odisseia psiconáutica: a história de um século e meio de pesquisas sobre plantas e substâncias psicoativas. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia (orgs.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado das Letras/São Paulo: Fapesp, 2005, p. 57-81.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Entrevista completa. *Produção Cultural no Brasil*, São Paulo, 20 jan. 2012. Entrevista concedida a Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn, em 15 mai. 2010. Disponível em <<http://www.producaocultural.org.br/noblog/1505/>>. Acesso em 13 set. 2014.
- COUTINHO, Tiago. Os usos do corpo nos festivais de música eletrônica. In: *VI Jornada Interna do PPGSA/IFCS/UFRJ*. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos, 2004. Disponível em <[http://www.neip.info/html/objects/\\_downloadblob.php?cod\\_blob=614](http://www.neip.info/html/objects/_downloadblob.php?cod_blob=614)>. Acesso em 31 out. 2012.
- De CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano; v. 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007. Publicado originalmente em 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. 2ª ed., tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés, 2001. Publicado originalmente em 1962.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Pereira Neto; revisão de José Joaquim. São Paulo: Paulinas, 1989. Publicado originalmente em 1912.
- FEITOSA, Ricardo Augusto de Sabóia. Jovens em transe: grupos urbanos juvenis da contemporaneidade, conceitos e o “underground”. In: Núcleo de Comunicação e Cultura das Minorias, *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2 a 6 de setembro de 2003*. São Paulo: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2003. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/39188819129030363244152360060596242137.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2012.
- FERLA, Marcelo. *Música eletrônica*. São Paulo: Abril, 2004.
- FERNANDES, Marcos Sinésio Pereira. *Introdução sobre o Teatro Grego Antigo no seu Contexto de Surgimento e Desenvolvimento*. In: Friedrich Nietzsche: A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude.
- FERREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação do prof. dr. Laymert Garcia dos Santos. Campinas: [s.n.], 2006.

- FRITSCH, Eloy F. *Música Eletrônica: uma introdução ilustrada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- GAY, Peter. *Modernismo – o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. Publicado originalmente em 2007.
- GIL, Goa. An Interview. *Busstop Internet Radio*, [s.l.], 13 mai. 1995. Disponível em <<http://www.goagil.com/busStop.html>>. Acesso em 3 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. As raízes do *trance* psicodélico. *PsytranceDF.com*, Brasília, [2007?]. Disponível em <<http://www.psytrancedf.com/materias/74-goagil-as-raizes-do-trance-psicodelico.html>>. Acesso em 13 ago. 2012.
- \_\_\_\_\_. Interview. *Freeze magazine*, Atenas, n. 14, ago. 2001. Disponível em <<http://www.goagil.com/FreezeInterview1.html>>. Acesso em 3 fev. 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: 34, 1998.
- GUSHIKEN, Yuji. *Noites-máquinas: comunicação e subjetividade em festas rave*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), sob orientação da profa.dra. Ieda Tucherman. Rio de Janeiro: [s.n.], 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 11<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Publicado originalmente em 1992.
- HISTÓRIA das raves – psynation. *Psynation.com*, [2007?]. Disponível em <<http://www.psynation.com/historia-das-raves/>>. Acesso em 29 out. 2011.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. Publicado originalmente em 1994.
- HOFFMAN, Albert. *LSD, my problem child*. Nova York: McGraw Hill, 1979.
- IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. *Opus – revista eletrônica da ANPPOM*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 27-44, 1997.
- KERR, Dorotéa. A música no século XX. In: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Pró-Reitoria de Graduação; Universidade Virtual do Estado de São Paulo. *Caderno de formação: formação de professores bloco 02 – didática dos conteúdos; v. 05. Conteúdos e didática de artes*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 56-64.
- KIM, Uh-Young. O estrondo do *tecno* na Alemanha após a queda do Muro. *Humboldt: Revista de cultura sobre a Alemanha, o Brasil e a América do Sul*, São Paulo, 2009. Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/mus/pt4723274.htm>>. Acesso em 9 jul. 2012.

- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4ª ed., Porto Alegre: Sulina, 2011. Publicado originalmente em 1992.
- \_\_\_\_\_. Brasil é modelo de comportamento. *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 29 mar. 2001a, p. 2. Entrevista concedida à Deborah Berlinck.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Albert Christopher Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998. Publicado originalmente em 1996.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Tradução de Rogério de Almeida & Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003. Publicado originalmente em 2000.
- \_\_\_\_\_. *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007. Publicado originalmente em 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 4ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Publicado originalmente em 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001b. Publicado originalmente em 1997.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. O xamanismo urbano e a religiosidade contemporânea. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 113-140, 1999.
- NASCIMENTO, Ana Flávia Nogueira. *Festivais psicodélicos na era planetária*. Dissertação de mestrado apresentada ao COMPLEXUS, Núcleo de Estudos da Complexidade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da profa.dra. Lúcia Helena Rangel. São Paulo: [s.n.], 2006.
- \_\_\_\_\_. *Paraíso Psicodélico*. São Paulo, NEIP, 2005. Disponível em <[http://www.neip.info/html/objects/\\_downloadblob.php?cod\\_blob=613](http://www.neip.info/html/objects/_downloadblob.php?cod_blob=613)>. Acesso em 20 mai. 2013.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- RABOT, Jean-Martin. Pós-modernidade e politeísmo dos valores. In: *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia – Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção – Universidade do Minho – Campus Gualtar – Braga – 12-15 de maio, 2004*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2009. Disponível em <[http://www.aps.pt/cms/docs\\_prv/docs/DPR4628eea499doc\\_1.pdf](http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR4628eea499doc_1.pdf)>. Acesso em 20 dez. 2014.
- RITER, Caio. *Dioniso: a fusão do humano e do divino*. Porto Alegre: UFRGS/Departamento de Letras, 2007.

- ROCHA, Camilo. Já dançou *trance*? *Revista Época*, São Paulo, n. 407, 6 mar. 2006. SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. Publicado originalmente em 1993.
- SALDANHA, Arun. Goa trance in Goa: globalization, musical practice and the politics of place. In: *10th Annual IASPM International Conference, Sydney, 9-13 July 1999*. Sydney: University of Technology, 1999.
- \_\_\_\_\_. Music-bodies-politics: geographies of psychedelic rave culture in Goa. In: *Sonic geographies, 93rd annual meeting of the American Association of Geographers, New York, 27 to 2 March 2001*. Nova York: AAG, 2001.
- SAUNDERS, Nicholas. *Ecstasy e a cultura dance*. Tradução portuguesa. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. Publicada originalmente em 1961.
- SILVA, Conrado. O século mais instigante de toda a história da música. In: SIMON, Samuel (org.). *Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX*. Brasília: EdUnB, 2011, p. 1049-1067.
- SILVA, Gláucia Faria da. *Um estudo sobre as funções da tatuagem e da identificação à luz da psicanálise freudiana*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, sob orientação do prof. dr. Nelson da Silva Jr. São Paulo: [s.n.], 2012.
- SILVA, Victor Alberto Abreu. *Techno, house e trance: uma incursão pelas culturas da “dance music”*. *Revista toxicodependências*, Lisboa, v. 11, n. 3, p. 63-73, 2005.
- SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano. In: MATO, Daniel (org.). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em <<http://biblioteca.clcso.edu.ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>>. Acesso em 20 mai. 2013.
- TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*, trad: Beatriz Sidou, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- TAVARES, Carlos A.P. *O que são as comunidades alternativas*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.
- TIME OUT: Mumbai & Goa*. Londres: Time Out Guides, 2011.
- TREVISAN, Camila. Tasting mainstream trance in Brazil. *Trancer’s Guide to the Galaxy*, Hamburgo, v. 3, 2006, p. 14-15.
- WADLEIGH, Michael. *Woodstock: três dias de paz, amor e música* [Filme-DVD]. Produção de Dale Bell e Bob Maurice, direção de Michael Wadleigh. Los Angeles: Wadleigh-Maurice, 1970. 1 DVD, 225 min. technicolor. som digital.
- ZUBEN, Paulo. *Música e tecnologia: o som e seus novos instrumentos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004. (Conexões Musicais)

## ANEXO 1. MANIFESTOS

### A ARTE DE SER *TRANCER*

De autoria anônima, este manifesto foi coletado por Ana Flávia Nascimento (2006, p. 158-159) em alguns festivais pesquisados pela antropóloga.

Os *trancers* reconhecem-se pelo olhar porque a luz que brilha nos seus olhos é a mesma que brilha nas estrelas, não resistem a mostrar aos outros as constelações dos céus e... dançam juntos quando chega a luz da madrugada. Um *trancer* olha nos olhos de um desconhecido, fala de amor à primeira vista, de almas gêmeas, defende ideias que parecem ridículas, chora mágoas e decepções antigas, alegra-se com novas descobertas, diverte-se, brinca, é irreverente, faz perguntas inconvenientes, diz tolices, disfarça-se de louco quando sofre de lucidez e... dança com seus companheiros. Já agiu muitas vezes incorretamente, já traiu e mentiu muitas vezes, já trilhou caminhos que não eram os seus e perde-se, vezes sem conta, em labirintos até recuperar novamente seu caminho. Já disse sim quando queria dizer não, já feriu os que mais ama, já foi a muitas festas e procurou a paz, a esperança e o amor na música, nos lugares, nos espaços, nos outros, nas drogas... Um *trancer* cai nestes abismos muitas vezes, mas quando reúne toda a sua força para sair, descobre que é dentro de si que encontra o amor, a paz, a luz... então vive a esperança de ser melhor do que é...e dança enquanto caminha. Senta-se num lugar tranquilo da floresta e procura não pensar em nada: descansa, contempla, presta atenção à sua respiração, ao voo do pássaro, ao aroma da flor e, conectando-se com a alma do universo, anda suavemente, sente que participa na dança universal e... flutua enquanto dança. No caminho que livremente escolheu, um *trancer* sabe também que tem que lidar com gente que não presta atenção às pequenas coisas, que não sabe que

tudo é uma coisa só, que cada ação nossa afeta todo o planeta, que cada pensamento nosso se estende muito para além da nossa vida, que cada minuto pode ser uma oportunidade para nos transformarmos, que estamos no mundo não para combater o mal ou condenar e julgar o outro e... dança enquanto ama. Mas porque é um peregrino, um caminhante em busca espiritual, um mendigo do amor, um *trancer* senta-se à roda da fogueira e dá as boas-vindas aos estranhos. Usa a sua intuição e não se desespera quando o acham um louco a viver num mundo de fantasia. Não tem certezas, mas sabe que nem todos os caminhos são para todos os caminhantes e... ensaia novos compassos de dança. E segue em frente e faz pontes entre o céu e a terra, entre a vida profana e a espiritualidade a que se aspira, entre o visível e o invisível, entre o compreensível e o indizível, e então, pouco a pouco, outros se aproximam, reúnem-se e iniciam os seus caminhos à volta dos seus ritos, símbolos e mistérios... e dançam a roda da fogueira. Um *trancer* conhece o silêncio como a linguagem do indizível, do que não se explica, apenas se sente. Conhece também o poder das palavras e não é tagarela. Não quer parecer ser, ele simplesmente é. Não sabe de onde veio nem para onde vai, mas sabe que está cá para amar. O afeto e o carinho fazem parte da sua natureza – tanto quanto respirar – e porque busca o amor, um *trancer* arrisca mais que os outros. Arrisca a se sentir derrotado e rejeitado no corpo e na alma, a intimidar-se com o silêncio ou com a indiferença, a decepcionar-se e a magoar-se, mas não desiste porque sabe que sem amor, ele simplesmente não é... então mergulha com paixão na vida, olha com doçura e serenidade o mais velho ou a criança, reconhece no seu olhar toda a história da sobrevivência da humanidade e... ri e dança com seus companheiros. Um *trancer* sabe que é livre para escolher: passa noites de insônia, interroga-se pelo sentido da vida, sobre o que é definitivo e o que é passageiro, questiona as aparências, as fórmulas, as opiniões dos

outros, se vale a pena tanto esforço... é, então, capaz de largar tudo e correr para a aventura porque resiste a viver um papel que os outros escolheram para si. As suas decisões são sempre tomadas com coragem e loucura, inventando novas coreografias, ao sabor dos ritmos cósmicos, de noite ou de dia, à luz ou nas trevas, no inverno ou no verão... dança, dança e dança...

Muita paz...

### *WORLD WIDE RAVER*

A mesma antropóloga encontrou esse manifesto colado no mural do festival Tranceformation em 2004 (Cf. NASCIMENTO 2006, p. 84). Bastante conhecido no universo *raver*, é amplamente divulgado na internet em diversos sítios e em diversas línguas como, por exemplo, <<http://ecstasy.org/experiences/trip98.html>>. Acesso em 15 nov. 2010.

O estado emocional que escolhemos é o êxtase. O alimento que escolhemos é o amor. O vício que escolhemos é a tecnologia. A religião que escolhemos é a música. A moeda que escolhemos é o conhecimento. A política que escolhemos é nenhuma. A sociedade que escolhemos é utópica, apesar de sabermos que nunca será. Vocês podem nos odiar. Vocês podem nos rejeitar. Vocês podem não nos estender. Vocês podem não estar cientes da nossa existência. Nós só esperamos que vocês não tentem nos julgar, porque nós nunca os julgaríamos. Nós não somos criminosos. Nós não somos desiludidos. Nós não somos drogados. Nós não somos crianças ingênuas. Nós somos uma tribo enorme e global que transcende a lei do homem, a geografia física, e o próprio tempo. Nós somos A Multidão. Uma Multidão. Nós fomos primeiramente atraídos pelo som. A batida distante, tempestuosa, abafada e ecoante se comparava ao coração da mãe pulsando em seu útero de concreto, aço e

fios elétricos. Nós fomos atraídos de volta a esse útero, e lá, no seu calor, umidade e escuridão, entendemos que somos todos iguais. Não somente na escuridão e para nós mesmos, mas para a mesma música que nos atinge e atravessa nossas almas: nós somos todos iguais. E em algum lugar por perto de 35Hz nós podíamos sentir a mão de Deus nas nossas costas, nos impulsionando para a frente, nos impulsionando para fortalecermos nossas mentes, nossos corpos e nossos espíritos. Nos impulsionando para nos unirmos com a pessoa ao nosso lado, compartilhando a alegria que sentimos ao criarmos essa bolha mágica que pode, por uma noite, nos proteger dos horrores, atrocidades e da poluição do resto do mundo. É nesse instante que nós nascemos. Nós continuamos nos encontrando nos clubes, ou galpões, ou construções que vocês abandonaram, e lá nós levamos vida por uma noite. Vida intensa, palpitante, vibrante em sua forma mais pura. Nesses espaços improvisados, nós procuramos nos desprender do peso da incerteza de um futuro que vocês não foram capazes de estabilizar e assegurar para nós. Nós procuramos renunciar a nossas inibições, e nos libertar das algemas e restrições que vocês nos impuseram para seu próprio bem. Nós procuramos reescrever a programação com que você tentou nos doutrinar desde que nascemos. Programação que nos manda odiar, que nos manda julgar, que nos manda rechearmo-nos no mais próximo escaninho. Programação que até nos manda subir escadas para vocês, pular por arcos, e correr em labirintos e em rodinhas de ratos. Programação que nos manda comer com a mais brilhante colher de prata que vocês usam para nos alimentar, ao invés de nos alimentarmos com nossas mãos capazes. Programação que nos manda fechar nossas mentes, ao invés de abri-las. Até que o sol se levante ofuscando nossos olhos e revelando a realidade de um mundo que vocês criaram para nós, nós dançamos intensamente com nossos irmãos e irmãs em celebração a

nossa vida, a nossa cultura e aos valores em que acreditamos: Paz, Amor, Liberdade, Tolerância, Unidade, Harmonia, Expressão, Responsabilidade e Respeito. O inimigo que escolhemos é a ignorância. A arma que escolhemos é a informação. O crime que escolhemos é quebrar e desafiar quaisquer leis que vocês achem que precisem criar para nos deter. Mas saibam que vocês podem estragar qualquer festa, em qualquer noite, em qualquer cidade, em qualquer país ou continente desse maravilhoso planeta, mas vocês nunca poderão estragar a festa toda. Vocês não têm acesso a esse botão, não importa o que façam. A música nunca silenciará. A batida nunca vai enfraquecer. A festa nunca terminará.

Eu sou um *raver*, e este é meu manifesto.

### *PSY TRANCE*

Filipeta recolhida no *chill out* da festa Psycho Trance, em 21 ago. 2010. O texto é amplamente divulgado na internet, nos mais diversos sítios.

# PSY TRANCE

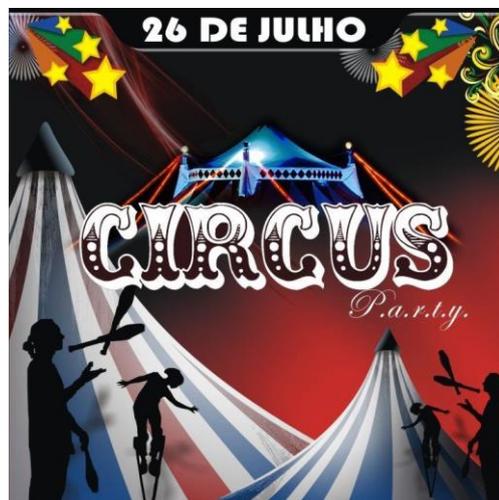
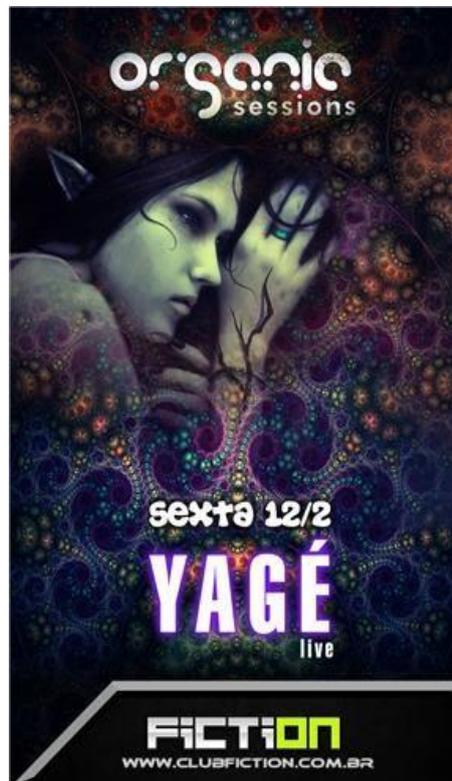
PODEM NOS CHAMAR DE LOUCOS MAS SE A NOSSA MÚSICA NÃO TEM LETRA HÁ UMA RAZÃO. NOSSA LÍNGUA É ÚNICA E VERDADEIRAMENTE UNIVERSAL. NÃO FALA DE AMORES AMARGURADOS. NÃO SE TRATA DE UM SAMBA CARREGADO DE TRISTEZA. NÃO EXPRESSA SONHOS E ASPIRAÇÕES PROFUNDA. NADA DISSO! ENTÃO ENTENDA... NOSSA MÚSICA NÃO TEM LETRA PORQUE DEIXA SOAR E SE PROPAGAR UNICAMENTE O PRESENTE, AQUELE PRESENTE LIVRE DE AFLIÇÕES, EGOÍSMO, POSSE. SE TUDO QUE PODEMOS VIVER É O SEGUNDO IMEDIATO COMO FAZEM OS RECÉM NATOS AINDA APRENDENDO A ESTABELEGER CONEXÕES SIMPÁTICAS. ESTAMOS LIVRES, PUROS E FELIZES! É ESSA MÚSICA QUE VOCE JULGA SEM SENTIDO? SERÁ QUE SOMOS NÓS OS LOUCOS? NÓS, QUE NA NOSSA TRIBO, EM NOSSA MEDITAÇÃO VARA AS MADRUGADAS E PERMITE CÉUS QUE MUDEM DE COR. NÓS, SEM FAZER MAL ALGUM A NINGUÉM, APENAS CELEBRANDO E FESTEJANDO O FIM DE TODA A HIPOCRISIA A NÓS MESMOS? O QUE QUEREMOS NÓS LOUCOS, É APENAS VOLTAR AS ORIGENS, AO COSMO, AO NOSSO PRÓPRIO CORPO, A MAE NATUREZA, AO ÚTERO.. NOSSA MÚSICA DIZ TUDO SEM FALAR NADA!

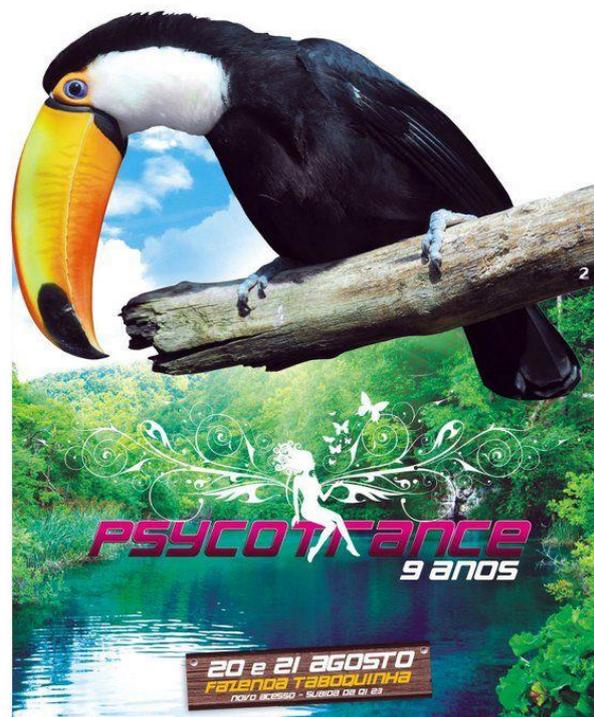
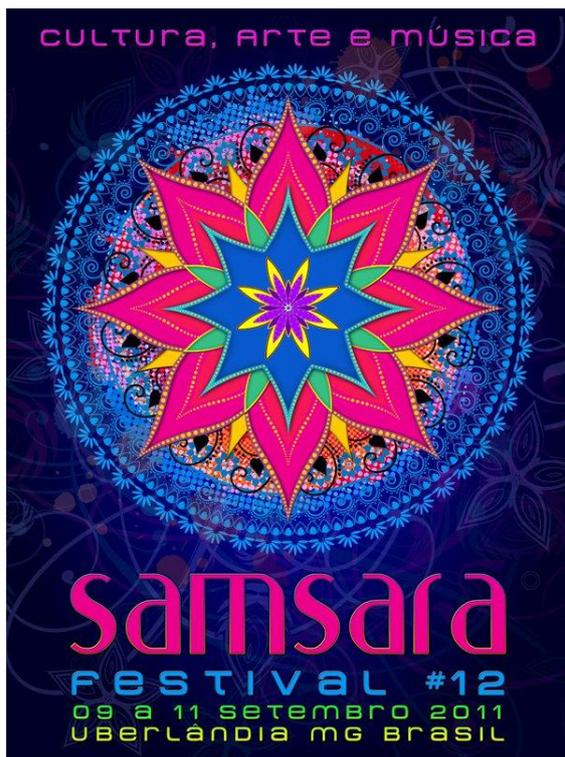


## ANEXO 2. CD

1. 'Etudeaux chemins de fer'. Pierre Schaeffer, 1948. **Musique concrète.**
2. 'No quarter'. Led Zeppelin, *Houses of the Holy*, 1973. **Rock psicodélico.**
3. 'Hot stuff'. Donna Summer, *Bad Girl*, 1979. **Disco.**
4. 'Electric café'. Kraftwerk, *Electric Café*, 1986. **Música eletrônica experimental.**
5. 'Your love'. Frankie Knuckles, *Your love* [single], 1984. **House.**
6. 'Pump up the volume'. M|A|R|R|S, *Pump up the volume* [single], 1987. **Acid House**
7. 'It is what it is'. Rhythim is Rhythm [Neil Rushton & Derrick May], *The New Dance Sound of Detroit*, 1988. **Techno.**
8. 'Blood sugar'. Pendulum, *Hold your Colour*, 2007. **Drum'n'bass.**
9. 'In the shadow'. Goa Gil, *Karmageddon*, 2005. **Goa Trance.**
10. 'Lfobia'. Vibe Tribe, *Wise Cracks*, 2006. **Psy Trance Full On Morning.**
11. 'BabyHelikon'. Wizzy Noise, *Stereo Electric*, 2004. **Psy Trance Full On Night**
12. 'Stay where you are'. Eskimo, *Balloonatic Part Two*, 2006. **Psy Trance Full On High Tech.**
13. 'Juremix'. Ekanta x Lógica, *Ekanta Jaks Live*, 2013. **Psy Trance Full On Groove.**
14. 'Return to Atlantis'. Shiva Shandra, *Symbol*, 2007. **Psy Trance Progressive.**
15. 'Capitalist infiltration'. Xenomorph, *Demagoguery of the Obscurants*, 2007. **DarkPsy Trance.**
16. 'Dawn chorus'. Kuba, *Through a Lense*, 2007. **AmbientTrance.**

### ANEXO 3. FILIPETAS (FLYERS)





Todas as filipetas desta sessão foram retiradas de <http://mentalcontrol.webnode.com.br/flyers/>. Acesso em 05 jan. 2015.

## ANEXO 4. IMAGENS

As fotografias deste anexo foram retiradas da galeria de fotos do sítio oficial do festival de Arte e Cultura Universo Paralelo – <<http://www.universoparalelo.org/gallery/index.php>>, acesso em 20 nov. 2014 – e foram feitas pelo projeto Colletivo Criativo, do qual participam os fotógrafos Alessandra Cardoso, Beto Vilela, Bruno Camargo, Elisa Rodrigues, Enzo Nogueira, Evandro Jakus, Fabrizio Quirino, Frederico Gutierrez, Germano Rolim, Greicy Oliveira, Lauro Medeiros, Lerosé Jorge Martín, Lucas Cembranelli, Lucas Scotti Juca, Luiz Evangelista, Milly Miily, Mauricio Nakata, Rodrigo Della Favera, Silvio Sato e Victor Ventura.

### UNIVERSO PARALELO 2011-2012

#### PISTA PRINCIPAL





*CHILL OUT*





*300 MAIN STAGE*



UP CLUB



RUA DOS COMÉRCIOS



## ACAMPAMENTOS



## PERFORMANCES





UNIVERSO PARALELLO 2013-2014

*MAIN STAGE*





**303 STAGE**





*CHILL OUT*





*UP CLUB*



**PALCO PARALELLO**



**CINE CLUB**



## RUA DOS COMÉRCIOS



## INSTALAÇÕES





## PERFORMANCES





