

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA E CIÊNCIA POLÍTICA
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

JACKSON FRANCISCO DA CONCEIÇÃO MÜLLER

**AS CONTRIBUIÇÕES DO CONCEITO DE CENA MUSICAL
PARA A ANÁLISE DAS DINÂMICAS CULTURAIS URBANAS EM
FLORIANÓPOLIS**

FLORIANÓPOLIS

2020

JACKSON FRANCISCO DA CONCEIÇÃO MÜLLER

AS CONTRIBUIÇÕES DO CONCEITO DE CENA MUSICAL PARA
A ANÁLISE DAS DINÂMICAS CULTURAIS URBANAS EM
FLORIANÓPOLIS

Trabalho de Conclusão do Curso de
Graduação em Ciências Sociais do Centro
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Santa Catarina
como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Ciências Sociais

Orientadora: Prof^a Dr^a María Eugenia
Domínguez

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Müller, Jackson Francisco da Conceição
As Contribuições do Conceito de Cena Musical Para a
Análise das Dinâmicas Culturais Urbanas em Florianópolis /
Jackson Francisco da Conceição Müller ; orientadora, María
Eugenia Domínguez, 2020.
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Ciências
Sociais, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Ciências Sociais. 2. Cenas Musicais. 3. Etnografia.
4. Música Eletrônica. I. Domínguez, María Eugenia . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Ciências Sociais. III. Título.

JACKSON FRANCISCO DA CONCEIÇÃO MÜLLER

AS CONTRIBUIÇÕES DO CONCEITO DE CENA MUSICAL
PARA ANÁLISE DAS DINÂMICAS URBANAS LOCAIS

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Ciências Sociais” e aprovado em sua forma final pelo Curso de Graduação em Ciências Sociais

Florianópolis, 21 de fevereiro de 2020.



Documento assinado digitalmente
Leticia Maria Costa da Nobrega Cesarino
Data: 07/02/2022 19:23:57-0300
CPF: 046.352.526-47
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.^a Dra. Leticia Maria Costa da Nóbrega Cesarino
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente
Maria Eugenia Dominguez
Data: 07/02/2022 17:00:20-0300
CPF: 009.686.529-64
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.^a Dra. Dra. María Eugenia Domínguez
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina
Presidente da Banca Examinadora



Documento assinado digitalmente
Viviane Vedana
Data: 07/02/2022 19:16:41-0300
CPF: 946.958.570-49
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.^a Dra. Viviane Vedana
Avaliadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Dra. Tatyana de Alencar Jacques
Avaliadora

Este trabalho é dedicado a Ynti Alan Teixeira Tischler (in memoriam), pela contribuição na escolha deste tema, já nas primeiras fases da graduação.

Dedico também a todos aqueles que se envolvem com a música de alguma maneira, seja produzindo, interpretando ou mesmo pesquisando.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é resultado de uma atividade proposta na primeira fase de minha graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Santa Catarina. Nesta atividade, um colega em especial, Ynti Tischler, hoje falecido, foi um dos entusiastas na proposição do tema das cenas musicais, tema este que veio a ser trabalhado posteriormente nesta monografia. Sendo assim, meu primeiro agradecimento é a você Ynti.

Agradeço também a todos que, de alguma forma, participaram nesta pesquisa. Evitarei mencionar nomes para não correr o risco de esquecer alguém. Entretanto, alguns nomes devem ser mencionados, pois será uma grande injustiça a não menção destas pessoas.

Em especial agradeço aos colegas e amigos que me acompanharam nas minhas saídas de campo nas festas, pela compreensão e pela companhia. Agradeço ao Isaac pela atenção dada e pela disponibilidade em conversar e contribuir com a escrita de partes importantes deste trabalho.

Agradeço aos produtores das festas e eventos que tive a oportunidade de participar, aos djs com quem tive a oportunidade de conversar, pela generosa acolhida, e pela atenção e simpatia demonstrada ao trabalho deste pesquisador.

Agradeço a todos os meus professores, colegas e amigos que tive a oportunidade de conhecer durante o período da graduação. Um agradecimento especial à professora Viviane Vedana, com quem por diversas vezes comentei sobre a vontade de pesquisar música, em especial música eletrônica, e a quem agradeço, também, pelas valiosas recomendações dadas no momento da banca de qualificação do projeto desta monografia, tanto quanto nas aulas em que tive oportunidade de participar como seu aluno.

Agradeço aos colegas do MUSA pela paciência em escutar um estudante de graduação em fase final de curso com um tema, porém sem muito direcionamento, mas com muita vontade de escrever sobre. Agradeço ao professor Rafael José de Menezes Bastos, com quem, apesar das poucas oportunidades que tivemos para conversar, pude possível extrair grandes “sacadas” para este trabalho.

Agradeço também a Tatyana de Alencar Jacques, tanto pela escrita da sua dissertação de mestrado, que de grande ajuda foi para a produção deste trabalho, como pelas recomendações e críticas construtivas no momento da qualificação do projeto desta monografia.

Principalmente, agradeço à minha orientadora María Eugenia Domínguez, pelo apoio, paciência e pelo interesse demonstrado desde o primeiro momento em que apresentei o tema da pesquisa que viria a tornar-se este trabalho. Também agradeço pelas dicas e, principalmente, pelos momentos em que fui encorajado a continuar com esta pesquisa, tanto na conclusão deste trabalho quanto pela continuidade dela na pós-graduação.

Por último, porém não menos importante, agradeço ao sistema público de ensino, o qual mesmo com seu sucateamento e alvo de constantes ataques, foi responsável por me trazer até aqui. E também ao povo brasileiro por financiar este sistema e oportunizar que esta pesquisa fosse desenvolvida.

RESUMO

A expressão *cena musical* é constantemente utilizada, seja no jargão jornalístico, seja por frequentadores de festas, produtores e músicos. A partir de 1991, o pesquisador canadense Will Straw cunhou este termo como conceito para investigar as práticas musicais no espaço urbano. Contudo, na última década, este conceito vem tornando-se alvo de inúmeras críticas de pesquisadores das mais variadas áreas do conhecimento. Este trabalho é uma etnografia do universo das festas de música eletrônica na cidade de Florianópolis, tendo por objetivo verificar o potencial do conceito de *cenais musicais* proposto por Straw para a análise das dinâmicas culturais urbanas locais. Para tal, foi realizado trabalho de campo, observando festas de música eletrônica na cidade de Florianópolis, de forma a apresentar, a partir do relato etnográfico, as relações, acordos e tensões que ocorrem dentro deste universo. Também utilizou-se como recurso conversas informais com djs, produtores de festas e participantes, para saber quais eram suas concepções a respeito do termo *cena musical*. Como etapas para alcançar o objetivo geral, esta pesquisa está estruturada em três capítulos, sendo que o primeiro apresenta um breve histórico da música eletrônica enquanto gênero no Brasil, em Florianópolis e em contexto mundial. No segundo é realizada uma revisão bibliográfica acerca da produção acadêmica em torno do conceito de *cenais musicais*. Já no terceiro capítulo são apresentados os dados, decorrentes do trabalho de campo realizado, junto a apontamentos relacionados aos modelos teóricos trabalhados, tanto o de *cenais musicais* quanto outros sugeridos. Como resultado da pesquisa, observou-se que este conceito não preenche as lacunas geradas a partir da observação realizada durante o trabalho de campo. Desta forma, a partir do exposto, conclui-se que o conceito não serve como modelo teórico para a análise das dinâmicas culturais na cidade de Florianópolis.

Palavras-chave: Cenas Musicais; Etnografia; Música Eletrônica.

ABSTRACT

The *musical scene* term is constantly used in journalistic jargon and by party goers, producers and musicians. From 1991, Canadian researcher Will Straw coined this term as a concept to investigate musical practices in urban space. However, this concept has become the target of numerous criticisms from researchers in the last decade from the most varied knowledge areas. The present work is an ethnography of the universe of electronic music parties in the Florianópolis city, aiming to verify the potential of the concept of musical scenes for the analysis of local urban cultural dynamics proposed by Straw. We conducted the field research aimed to observing electronic music parties in Florianópolis from the ethnographic account, looking for the relationships, the agreements and tensions in this universe. We had a informal conversations with DJs, party producers and participants aimed to find out what their conceptions about the music scene term. This work is structured in three chapters. The first of which presents a brief history of electronic music as a genre in Brazil, Florianópolis and in a worldwide context. The second chapter shows a bibliographic review about academic production around the concept of musical scenes. In the third chapter we had a resulting from the fieldwork carried out, a notes related to the theoretical models worked on this research. As a result of the work, it was observed that the musical scene concept does not fill the gaps generated from the observation made during the fieldwork. Thus it is concluded that the concept does not serve to analysis as a theoretical model of cultural dynamics in Florianópolis.

Keywords: Musical scenes; Ethnography; Electronic music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Entrada do Taliesyn Rock Bar.....	41
Figura 2 –	Festa Nocturna realizada no clube Terraza Music Park.....	42
Figura 3 –	Pista de dança do clube Terraza Music Park.....	50
Figura 4 –	Workshop de discotecagem com vinil.....	55

LISTA DE ABREVIATURAS

IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 MÚSICA ELETRÔNICA: BREVE HISTÓRICO E TRAJETÓRIAS	20
1.1 A MÚSICA ELETRÔNICA NO MUNDO.....	21
1.2 A MÚSICA ELETRÔNICA NO BRASIL E EM FLORIANÓPOLIS.....	26
2 O CONCEITO DE CENAS MUSICAIS	30
3 MATERIALIZANDO A "CENA"	40
3.1 IMERSÃO NO CAMPO E PRIMEIROS CONTATOS.....	43
3.2 OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE: AS FESTAS.....	45
3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CAMPO.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS.....	61

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma etnografia do universo das festas de música eletrônica na cidade de Florianópolis. Tem como foco principal a discussão acerca da contribuição do conceito de *cenas musicais*, proposto pelo pesquisador Will Straw (1991; 2013), enquanto modelo teórico para a análise das dinâmicas culturais nesta cidade.

Contudo, antes da apresentação do tema delimitado, problema de pesquisa, bem como os objetivos gerais e específicos que norteiam este trabalho, faz-se necessária uma breve contextualização acerca do estudo da música para, logo em seguida, apresentar brevemente o conceito de cenas musicais, descrever o objeto da pesquisa e finalizar esta introdução com a apresentação dos métodos e técnicas que serão utilizados.

A música faz parte de nossas vidas, nos encontramos rodeados de música. Independentemente de a valorizarmos ou não, desempenha certo papel em nossos dias. Escutamos música, seja nas rádios, serviços de *streaming*, vídeos no *YouTube* ou em apresentações ao vivo. Independentemente do grupo, sociedade ou cultura, a música ali estará presente, bem como terá algum papel.

Diante de sua importância e presença constante em nossas vidas, a música também foi, e ainda é, um campo de estudos que vem perdurando pelo tempo, sendo objeto de estudo das mais diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a antropologia, os estudos culturais, a comunicação, a história, a educação, a psicologia e a própria música enquanto área de pesquisa acadêmica.

Segundo Ruth Finnegan (2002), a música foi considerada um campo marginal da antropologia tradicional, sendo seus estudos considerados e trabalhados por áreas mais especializadas como musicologia e folclore, por exemplo. Entretanto, o trabalho de Ruth Finnegan, tanto em Fiji quanto em Milton Keynes, nos mostra a importância e relevância dos estudos sobre a música a partir da antropologia.

A mesma autora nos mostra que o estudo da música torna-se fértil, uma vez que nos leva ao questionamento dos nossos “mais persistentes indicadores etnocêntricos”. Segundo a autora:

O estudo da música desemboca em problemas fundamentais dentro do pensamento e prática da antropologia. Através deles, conecta-se com várias tradições em pleno desenvolvimento dentro da disciplina, para as quais o musical é diretamente relevante e, em alguns casos, verdadeiramente central. (FINNEGAN, 2002, p. 9 [tradução nossa]).

Anthony Seeger (2008, p. 239) enfatiza que a “[...] música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros”. Ou seja, a música, para além de sons ordenados dentro de estruturas de melodia, ritmo e harmonia, envolve a conceitualização e avaliação humana.

A afirmação de Seeger mostra que a música pode ser analisada, enquanto objeto de estudo, tanto “individualmente” dentro destas estruturas organizadas da música e do som, como de forma “externa”, pensando a relação entre performers e público, por exemplo.

A partir desta compreensão, o conceito de *cenas musicais* visa pensar a música, sua produção e circulação a partir da relação entre os atores que estão diretamente ligados ao “universo musical”. O conceito de *cenas musicais* é amplamente utilizado, seja pela mídia especializada, frequentadores de festas e espaços de entretenimento musical, e mais recentemente pela própria academia.

A discussão da noção de *cenas musicais* inaugura-se no início dos anos 90, com três autores: Will Straw e Sarah Cohen em 1991, e Barry Shank em 1994. Porém, é atribuído a Will Straw o início dos estudos e proposição deste conceito, mesmo existindo outro trabalho, que remete a 1977, do sociólogo John Irwin, intitulado “Scenes”.

Sá (2011, p. 52) esclarece que, para Straw “[...] as cenas são espaços geográficos específicos, para articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano, em especial das metrópoles, para estas agregações”.

Durante a década de 1990 o estudo sobre cenas limitou-se a esses autores. Entretanto no início dos anos 2000 – respaldados pela emergência do tema da globalização, que circundava as ciências humanas à época e que também já era um dos grandes temas desde os anos 90 – os estudos sobre cenas retornaram tanto em países como Inglaterra, Estados Unidos e Canadá, quanto em países como Brasil, Portugal e Espanha.

Dentre esses autores do início dos anos 2000 que retomam os estudos sobre *cenas musicais* de forma mais concisa estão Bennett e Peterson com a publicação da coletânea “Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual” (2004), onde os autores acrescentam à definição do conceito de *cenas musicais* já proposta uma classificação em três tipos de cenas: “local”, “translocal” e “virtual”.

No Brasil, a professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), Simone Pereira de Sá, passa a dedicar-se aos estudos sobre *cenais musicais*, em especial à cena relacionada ao *funk carioca*, onde se destacam seus estudos sobre internet e ciberespaço. A autora também é responsável por introduzir o conceito de *cenais musicais* proposto por Straw no país, em um artigo publicado em uma coletânea de 2011, organizada por Jeder Janotti Jr., professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 2013, ambos organizam a coletânea intitulada “Cenais Musicais”.

Mesmo com a crescente utilização deste conceito, críticas apontadas, sobretudo na última década, apresentam uma série de problemas emergentes que suscitam algumas questões, como, por exemplo, se o conceito de *cenais musicais* proposto por Straw ainda é válido, e se as três classificações propostas por Bennett e Peterson ainda fariam algum sentido neste período de extenso uso das tecnologias e redes sociais.

A partir destas questões ainda poderíamos perguntar quais seriam as contribuições deste conceito para as compreensões das dinâmicas culturais urbanas, em uma cidade como Florianópolis. Afinal, quem são os participantes e integrantes da cena musical eletrônica florianopolitana? Por qual motivo o conceito de *cena musical* parece ter maior adequação em relação a determinados gêneros musicais, como os eletrônicos, do que em relação a outros, como o samba?

A partir destes questionamentos, o problema de pesquisa deste trabalho consiste em uma reflexão sobre o conceito de *cena musical* e a sua contribuição para uma etnografia do espaço urbano em uma dimensão local, a partir da observação e participação no universo de festas de música eletrônica, organizadas tanto por clubes especializados quanto por coletivos não formalizados.

Levando em consideração este contexto, o problema de pesquisa deste projeto tem por pergunta-chave: qual o potencial do conceito de *cenais musicais* para a compreensão das dinâmicas culturais urbanas, tendo como ponto de destaque as festas de músicas eletrônicas em Florianópolis?

A partir deste questionamento, tem-se por objetivo geral a análise para a compreensão das dinâmicas culturais urbanas produzidas pelas festas eletrônicas em Florianópolis, a partir dos debates propostos contemporaneamente a respeito de qual o potencial deste conceito.

A música eletrônica enquanto gênero, foi fortemente influenciada pela música erudita, principalmente na primeira metade do século XX, com a criação de instrumentos e sonoridades eletrônicas associadas a composições eruditas, tanto na França quanto na Alemanha, como as produzidas por Karlheinz Stockhausen.

Posteriormente, mais precisamente entre o final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, a música eletrônica passa a atingir grande popularidade com bandas como Kraftwerk e artistas experimentalistas do *jazz* e do *funk*, como Sun Ra, Miles Davies e Stevie Wonder. Note-se, ainda, a explosão da *disco music* e grupos de rock como Pink Floyd, e a partir dos anos 1980 até os dias de hoje, com o *rap*, o *techno* e a *house music*.

No Brasil, estilos de música eletrônica como *drum 'n' bass*, *manguebeat*, *funk carioca*, *rap*, *tecnobrega*, *bregafunk* e o *brazilian bass* – além dos estilos estrangeiros (e em alguns momentos aliados a eles) – transformaram produtores e técnicos, que até então se limitavam aos bastidores, em personagens de destaque em festivais e clubes de música dos mais variados.

Assim como no restante do Brasil, projetos iniciados em Florianópolis no início dos anos 2000, como “Discobot”, “Motorama” e “Superpose”, aliados ao surgimento de clubes voltados para apresentações de djs de música eletrônica como Confraria das Artes e festivais como o Planeta Atlântida fomentavam tanto a circulação de artistas internacionais como a de djs da cidade.

Posteriormente, o surgimento de clubes como Terraza Music Park em meados de 2013, junto ao grande investimento em festivais com atrações internacionais e em projetos independentes, consolidou Florianópolis como cidade com forte ligação com a música eletrônica, tanto no sentido mercadológico quanto em sentido artístico.

Como etapas para alcançar este objetivo geral, serão desenvolvidos três capítulos que corresponderão a cada um dos objetivos específicos, sendo que no primeiro capítulo será apresentado um breve histórico da música eletrônica em três contextos: mundial, brasileiro, encerrando com a tentativa de construção de uma trajetória a respeito da popularização das festas de música eletrônica em Florianópolis.

No segundo capítulo será apresentada uma revisão bibliográfica, relacionando os principais nomes que discutem o conceito de *cenais musicais* proposto por Straw (1991;2013), bem como alguns outros que podem vir a contribuir com este debate. No último capítulo será apresentada a etnografia realizada, sendo os resultados obtidos a partir

da observação participante e relacionados com o referencial levantado, de forma a viabilizar a discussão sobre as possíveis respostas ao problema de pesquisa já nas considerações finais.

Cabe salientar que para esta pesquisa serão considerados dois estilos musicais eletrônicos: o *techno*, estilo de música eletrônica originário da cidade de Detroit, nos Estados Unidos, cuja criação é atribuída a Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins; e o *house*, estilo originário da cidade de Chicago, sendo um dos mais populares dos estilos de música eletrônica. É atribuída a Frankie Knuckles a criação do nome *house*. A escolha destes estilos ocorre pelo fato de ambos possuírem grande popularidade, principalmente no universo da música alternativa, também conhecida como *underground*.

Para a análise, optou-se por observar festas no clube de música eletrônica Terraza Music Park em Florianópolis, mas durante o trabalho de campo algumas outras festas foram observadas, como a festa “Seita”, realizada no Taliesyn Rock Bar, e um workshop de discotecagem com vinil, que teve o dj Kosmo, que atua no clube Terraza, como palestrante. Este evento foi também encerrado com uma festa.

Antes do início da descrição da natureza da pesquisa, bem como seu detalhamento, é importante serem feitas algumas observações no que diz respeito aos termos método, técnica e metodologia, a começar pela diferença entre método e técnica. Método e técnicas são definições que se complementam, porém não devem ser consideradas como sinônimos. Segundo Sáez (2013, p.52), “o método é um alterador da teoria, o recurso que inutiliza um dos pés da teoria para que ela só possa andar no campo se apoiando no que lá se encontra”.

Observa-se, a partir desta afirmação, que o método funciona como uma espécie de validador da teoria, uma vez que a abordagem escolhida na pesquisa pode tanto confirmar o que certa teoria já aponta como apresentar pontos em que a teoria encontra-se ultrapassada ou anacrônica. Ou seja, método e teoria caminham, de certa forma, juntos. Por sua vez, a técnica consiste em instrumentos para a realização da coleta de dados durante a pesquisa.

Já metodologia, como o próprio nome sugere, pode ser, grosso modo, entendida como o “estudo” dos recursos utilizados na produção do conhecimento, ou seja, a validação do caminho escolhido na pesquisa.

A partir do exposto, para esta pesquisa, entende-se por método a abordagem a ser utilizada na observação e produção do conhecimento, e técnica como modelos

padronizados de coleta e análise de dados. Feita esta breve conceituação, será apresentada a descrição da natureza da pesquisa, bem como seu detalhamento.

Os resultados foram apresentados de forma qualitativa, sendo que a pesquisa se constitui na análise exploratória de fontes bibliográficas em artigos em periódicos indexados nas seguintes plataformas de busca: Google Acadêmico e Scielo.

Foram utilizados livros que constam no acervo da Biblioteca Universitária da UFSC e dissertações e teses que constam nos repositórios institucionais das universidades federais UFSC, UFF, UFRGS e UFRJ. A escolha pelas instituições federais de ensino superior apresentadas acima deve-se ao fato de os principais autores que trabalham com o tema proposto neste trabalho, no Brasil, atuarem como professores ou pesquisadores nestas instituições.

Concomitante às pesquisas bibliográficas, realizou-se trabalho de campo, onde se propõe observar e participar das festas e, se possível, de sua produção. A partir destas observações, previamente planejadas, será elaborado um diário de campo, que servirá de forma subsidiária para a produção e escrita do relato etnográfico.

Frequento as festas de música eletrônicas há certo tempo, iniciei meu gosto por música eletrônica devido a um amigo que gostava do dj Tiesto e de Daft Punk. Posteriormente um programa que passava na rádio Atlântida chamado “Warung Waves” fez com que eu passasse de vez a escutar música eletrônica.

Logo após comecei a frequentar algumas festas a partir de convites feitos por amigos que já as frequentavam. Lembro-me que ainda possuía certo receio quanto a frequentar estes espaços, pois possuía uma imagem totalmente negativa a respeito destas festas.

Com o passar dos anos e a frequência cada vez maior nestas festas, passei a frequentar também festivais de música eletrônica. A partir deste momento, já escutava muito música eletrônica e já me identificava com esta *cena*. Desde 2013, ano em que este clube foi inaugurado em Florianópolis, frequento festas no clube Terraza.

Apesar da proximidade com os respectivos coletivos e núcleos promotores de festas de música eletrônica, o que facilita a imersão no campo, exige-se um esforço adicional, de distanciamento, pois assim como afirmado por Gilberto Velho (1987, p. 122-132), nem tudo que é familiar é conhecido.

A observação participante consiste, para além de uma inserção nos grupos, o estabelecimento de vínculos e relações. Neste aspecto, a leitura de “Sociedade de esquina” torna-se válida, uma vez que em seu anexo seis, intitulado: “Treino de observação participante”, Willian Foote White mostra-nos que, a partir dos vínculos e relações criadas com o ‘pessoal da esquina’ em Corneville, teve acesso a muito mais informações e respostas a suas perguntas do que uma simples entrevista apresentaria.

1 MÚSICA ELETRÔNICA: BREVE HISTÓRICO E TRAJETÓRIAS

Entende-se por música eletrônica toda e qualquer produção musical criada ou alterada por meios de equipamentos e instrumentos eletrônicos, sejam eles sintetizadores, computadores ou *softwares*. A música eletrônica, enquanto gênero musical, teve sua popularização a partir do final dos anos 70 e década de 80 do século XX. Porém, apesar da popularidade ter ocorrido neste período, a *e-music*¹ apresenta como “marco inicial” de sua trajetória o período que se inicia no final do século XVII para início do século XVIII.

As referências utilizadas neste capítulo são do livro de David Stubbs, lançado em 2018, intitulado “Mars by 1980 The Story of Electronic Music”, auxiliada pela dissertação de mestrado de Hermano Vianna, que trata dos bailes funk no Rio de Janeiro, e pelo livro de Tatiana Bacal, intitulado “Música, Máquinas e Humanos: Os Djs no Cenário da Música Eletrônica”. Há também breve menção ao trabalho de Tatiana de Alencar Jacques, que será explorado no capítulo seguinte.

Não há a pretensão de apresentar uma ampla e densa pesquisa a respeito do que se convencionou como “história” da *e-music*, uma vez que, devido ao tamanho deste gênero textual acadêmico, e o tema em questão discutido ser outro, a prioridade na escrita será dada à discussão central deste trabalho, que gira em torno do conceito de *cenais musicais* em Will Straw.

Contudo, para uma maior e melhor contextualização, serão apresentados os principais momentos de construção deste gênero musical, desde a criação dos primeiros instrumentos que possibilitaram a produção de música de forma total ou parcialmente eletrônica, passando pelos principais nomes das décadas do século XIX, e encerrando nas primeiras duas décadas do século XXI.

Cabe destacar que convencionou-se como “trajetória inicial da música eletrônica” aquela ocorrida no continente europeu e mais tarde nos Estados Unidos e Canadá. A bibliografia pesquisada e apresentada neste trabalho não aponta para formas de produção similares de música eletrônica em outros continentes.

¹ Abreviação em inglês para electronic music, expressão comumente utilizada por jornais e revistas especializados, bem como produtores, djs e frequentadores de festas eletrônicas.

Também será brevemente apresentada a trajetória de construção e produção musical deste gênero no Brasil, assim como em Florianópolis, sendo dada maior ênfase aos principais artistas e eventos das últimas duas décadas do século XX e as duas primeiras do século XXI.

Um último destaque a ser feito diz respeito à utilização de “gênero” e “estilo”. Segundo Jacques (2007, p. 10 *apud* MENEZES BASTOS, 2005), “gêneros musicais são redes globais de circulação de informação apropriadas pelos sujeitos, recebendo diferentes significações locais”. Gênero, portanto, seria uma maneira ampla e genérica de compreensão e categorização de formas de se produzir e consumir música.

Dentro desta categoria mais ampla, haveria formas de produções com características próprias, que seriam os estilos. Para este trabalho, considera-se gênero musical eletrônico todas as formas de produção de música criada ou alterada por meios de equipamentos e instrumentos eletrônicos, sejam eles sintetizadores, computadores, sequenciadores ou *softwares*.

1.1 A MÚSICA ELETRÔNICA NO MUNDO

Como já mencionado, a música eletrônica enquanto gênero tem sua projeção, em termos de popularidade, entre os anos 70 e 80, a partir de estilos como a *disco music*, o *house*, *techno*, *rap music*, *electro* etc. Estes estilos, devido a sua natureza dançante, que viabilizava a sua reprodução em pistas de dança, transformaram a música eletrônica em um dos maiores gêneros do início deste século, sendo equiparado ao rock.

Entretanto, convencionou-se que a produção musical de maneira eletrônica data da produção do Denis D’or, também conhecido como “Golden Dionysus”, um instrumento de teclado capaz de imitar os sons de instrumentos de sopros e de cordas construído pelo teólogo e pioneiro da pesquisa elétrica Václav Prokop Diviš (1698-1765), que tornou-se o marco da invenção do primeiro instrumento que permitiu a criação de *e-music*.

A partir da criação deste instrumento, em 1906 o cientista canadense Thaddeus Cahill inventou um instrumento que superava o Denis D’or, chamado de telarmônio (*theharmonium*). O instrumento consistia em um dínamo elétrico que produzia frequências sonoras comandadas por um teclado. Essas frequências eram difundidas por meio de linhas telefônicas cujos terminais eram amplificados em caixas sonoras acústicas.

Partindo para o início do século XX, em 1913 é publicado *The Art of Noises*, composição musical produzida por Luigi Russolo, que possuía como proposta a utilização e reprodução de sons da natureza. Esta produção teve como grande influência o movimento futurista italiano, tendo como principal nome Filippo Marinetti. O movimento resistiu até o final da Segunda Guerra, tendo seu fim com as mortes de Marinetti e Russolo, em 1944 e 1947 respectivamente.

Nascido em 1883, o compositor francês Edgard Varèse também passa a utilizar-se, assim como Russolo, da reprodução de ruídos e da repetição de gravações de sons da natureza, com o auxílio de instrumentos eletrônicos como o *thérémin*², sendo considerado um dos primeiros compositores a trabalhar com instrumentos eletrônicos.

A Segunda Guerra Mundial impediu que um número maior de músicos e compositores pudessem produzir e experimentar em suas produções. Contudo, logo após este período, França e Alemanha se tornariam dois polos de produção musical eletrônica no continente europeu, aproveitando a significativa produção tecnológica decorrente deste período.

Com a invenção do computador e de uma série de equipamentos eletroacústicos oriundos de investimentos de várias instituições – principalmente de estúdios de gravação e emissoras de rádio, em um contexto de reconstrução econômica pós-guerra – um grupo de compositores e engenheiros eletrotécnicos liderado pelo francês Pierre Schaeffer ocupou-se de estudar as formas de produção musical a partir de ruídos e repetições unidos a fragmentos de gravações, muitas vezes repetidas.

O resultado desta pesquisa veio a se tornar a “*Symphonie pour un homme seu*”³ (1950), sendo considerada uma das primeiras sinfonias de música concreta, nome dado pelo grupo de estudos de Schaeffer à forma de produção com fragmentos de sons da natureza ou ruídos⁴. A música concreta teve seu auge entre o final dos anos de 1940 e os anos iniciais da década de 1950. Contudo, em Colônia, na Alemanha, no ano de 1951, Werner Meyer-

² Instrumento eletrônico desenvolvido pelo russo (soviético), a época exilado, Leon Thérémin em 1924 (Bacal, 2003, p. 39), onde o instrumentista controlava as oscilações de ondas emitidas pelo instrumento, sem contato físico direto, utilizando apenas a aproximação e o afastamento das mãos, em torno de uma vareta vertical, que funcionava como uma espécie de antena.

³ Sinfonia para um homem só conforme tradução em Massin (1997, p. 1171).

⁴ Esta técnica de produção, oriunda da música concreta, ainda é utilizada por djs e produtores musicais de música eletrônica, por meio de recursos como o *mash-up* e o *sampler*, onde por meio destes é possível sobrepor “pedaços” de música de forma a se criar uma outra, como no caso do *sampler*. Ou da reprodução simultânea de faixas de forma a se criar uma outra, como no caso do *mash-up*.

Eppler, Herbert Eimert e Robert Beyer criaram o primeiro estúdio dedicado totalmente à produção de sons eletrônicos cujos sons eram gerados por osciladores elétricos.

Karlheinz Stockhausen foi, dos compositores, o que mais teve ligação com o estúdio de Colônia, muito provavelmente pela sua amizade com Herbert Eimert, uma vez que foram colunistas no periódico *Die Reihe*. A composição de “Gesang der Jünglinge”⁵, produzida por Stockhausen em 1955/1956⁶, é considerada a composição inaugural⁷ do que veio a ser conhecido posteriormente como música eletroacústica.

A partir desta composição e do trabalho desenvolvido por Stockhausen, que incluíam uso de ecos e reverberação, trabalhos paralelos de outros engenheiros e compositores passaram a aparecer. O que teve maior destaque foi o sintetizador desenvolvido por Robert Moog em 1964.

Este instrumento – amplamente utilizado por bandas como Kraftwerk, no *funk* de Stevie Wonder, no *jazz* e no rock psicodélico da década de 1970 – marcou o início do período em que a música eletrônica passa a ter apresentações ao vivo, com instrumental e equipamentos para sua execução totalmente eletrônica. Os trabalhos de Stockhausen o tornaram uma das figuras mais importantes na história música eletrônica.

Entre o final da década de 1960 e início dos anos de 1970, a música eletrônica, que inicialmente possuía uma forte relação com a música erudita, ultrapassa estas fronteiras e atinge a música popular (BACAL, 2003; JACQUES, 2007; STUBBS, 2018). Nos anos 1970 surge a *disco*, que posteriormente terá o *house* como herdeiro. Nesta mesma década surge a banda alemã Kraftwerk, responsável por popularizar a música eletrônica mundialmente.

Na Alemanha Ocidental do início dos anos 70 surge o movimento *krautrock*⁸ e com ele bandas como Kraftwerk, banda que é tida como uma das principais referências dentro da história da música eletrônica. A banda é a responsável por uma verdadeira revolução na forma de produção e de performances ao vivo, sendo a primeira a utilizar sintetizadores,

⁵ Canção dos jovens conforme tradução livre.

⁶ Há algumas divergências nas datas apontadas pela bibliografia pesquisada quanto a data da produção desta composição, Massin (1997) aponta para 1956, entretanto Stubbs (2018) afirma que a data da composição é de 1957.

⁷ Ver Massin (1997, p. 1166).

⁸ Movimento musical do início dos anos 70 ocorrido na Alemanha Ocidental. Também é um nome genérico atribuído ao gênero musical homônimo, de bandas experimentais que utilizavam recursos de produção em música eletrônica nas suas performances ao vivo, tendo como principais referências bandas como Kraftwerk, Tangerine Dreams e Faust.

baterias eletrônicas, sequenciadores e um dos primeiros computadores, o Atari ST. (BACAL, 2003, p. 55).

Suas capas de álbuns, bem como suas letras de músicas, traziam sempre motivos robóticos, a exemplo do disco “We are the Robots”. A banda Kraftwerk influenciou outros tantos nomes que vieram a aparecer posteriormente: o mais conhecido foi o dj estadunidense Afrika Bambaataa, um dos principais nomes do electro e da *rap music*, junto ao movimento hip-hop.

Junto às bandas de *krautrock*, especialmente o Kraftwerk, a década de 1970 é marcada por bandas dos mais variados estilos a utilizarem-se de sintetizadores e sequenciadores, como Jimi Hendrix e Pink Floyd no início de carreira. Tendência presente no rock, no jazz e no *funk* com Miles Davis, Herbie Hancock, Stevie Wonder, Sun Ra e Prince, além da *disco music*, que nesta década teve um flerte muito grande com gêneros como o rock e a *soul music*.

Cabem aqui dois destaques que se fazem necessários. O primeiro diz respeito à contribuição da música negra, principalmente do *jazz* e do *funk*, por meio dos nomes já citados no parágrafo anterior, principalmente Sun Ra, precursor do *Afrofuturismo*⁹, e Stevie Wonder, pois ambos foram os que mais utilizaram-se da estética futurista e dos recursos tecnológicos, respectivamente. Junto com o seu sucesso, houve também acentuada popularização da música eletrônica enquanto recurso para produção e performance entre artistas negros nos Estados Unidos.

O segundo destaque a ser feito é a respeito de Suzanne Ciani, que ficou conhecida entre os anos de 1970 principalmente por suas produções para empresas como Coca-Cola e na criação de efeitos sonoros para a trilha de Star Wars, em 1977, e Daphne Oram, que foi nomeada em 1958 como a primeira gerente da BBC Radiophonic Worksshop, sendo também a inventora dos sistemas Oram¹⁰.

⁹ Movimento datado dos anos 1970, porém cunhado em 1993 por Mark Dery's, onde há a proposta de união de estéticas artísticas ancestrais africanas junto a ficções futuristas, oriunda de uma mistura entre artes plásticas, poesia, música com filosofia e história. O movimento afrofuturista propõe-se, em linhas gerais, especular as narrativas de futuro e passado a partir da perspectiva negra. Sobre isto, veja, Kodwo Eshun, “More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction” (1998, p. 175-193) e Nexo Jornal (2019), disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2019/09/27/Quais-s%C3%A3o-as-ra%C3%ADzes-negras-da-m%C3%BAsica-eletr%C3%B4nica>. Acesso em 29 jan. 2020.

¹⁰ O sistema consistia-se em uma técnica de manuseio de um equipamento chamado *oramics*, onde um conjunto de dez rodas dentadas eram sincronizadas com tiras de filme de 35 milímetros que abrangia uma série de células fotoelétricas que, por sua vez, geravam uma carga elétrica para controlar a frequência, timbre, amplitude e duração dos sons.

Por último, mas não menos importante, uma nota a respeito da produção musical na década de 1970 é válida: escrever sobre a música eletrônica nesta década sem apresentar a figura de Giorgio Moroder seria uma grande injustiça. O produtor italiano ficou reconhecido principalmente por seus trabalhos juntos a Donna Summer, uma das principais cantoras de *disco* deste período.

Também é considerado um dos principais precursores do estilo de *disco music* produzido no continente europeu na época, conhecido como *Eurodisco*. Trabalhou, além de Donna Summer, com artistas como o duo Daft Punk, no álbum “Random Access Memories”, vencedor da categoria álbum do ano na edição de 2014 do Grammy, e David Bowie¹¹.

Por tudo apontado nos últimos parágrafos, a década de 1970 constituiu-se como uma das mais importantes para a produção eletrônica, servindo de base para todas as produções e estilos que surgiriam nas décadas seguintes, principalmente nos anos de 1980 e 1990.

Com a popularização de bandas cujas composições e performances eram totalmente eletrônicas e com uma nova forma de consumo e entretenimento derivado da *disco*, que são as pistas de dança, uma série de grupos que vieram a surgir passaram a explorar os recursos eletrônicos. Os mais notáveis entre os anos de 1980 e 1990 são Depeche Mode, Pet Shop Boys, New Order, Daft Punk, Fatboy Slim, The Chemical Brothers, Prodigy e Aphex Twin.

Junto a esta popularização, novos estilos de música surgem a partir da produção eletrônica. Dentre os que merecem destaque estão o *house*¹², estilo de música eletrônica originário de Chicago, nos Estados Unidos, que surge como herdeiro da *disco music* no final dos anos de 1980.

O *techno*¹³, que surge em Detroit, e o *rap*¹⁴, que surge em Nova York, também nos Estados Unidos no mesmo período, o *acid house*¹⁵, que surge em Londres em um

¹¹ Discografia disponível em: <https://www.discogs.com/artist/4205-Giorgio-Moroder>. Acesso em 31 jan. 2020.

¹² Estilo de música eletrônica originário da cidade de Chicago, nos Estados Unidos, sendo um dos estilos de música eletrônica mais populares. Possui como principais “pioneiros” nomes como Frankie Knuckles (1955-2014) e Steve W. “Silk” Hurley. O nome *house* foi dado devido ao fato de a casa onde Knuckles tocava se chamar *warehouse*, sendo o estilo de música tocada por Knuckles associado à casa. Conforme Santana (2017, p. 183), o *house* caracteriza-se por ser um estilo marcado por compassos de quatro tempos (conhecido como 4x4) e pela presença de vocais.

¹³ Estilo de música eletrônica originário da cidade de Detroit, nos Estados Unidos. É atribuído a Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins (STUBBS, 2018). Possui elementos que o diferem do *house* (como as

contexto de aparecimento de festas *raves*¹⁶. A partir deste, a figura do *disc jockey* (dj) passa a ter grande importância tanto na produção como na performance ao vivo destes estilos.

A partir do início dos anos 2000, nomes como Tiesto, Chemical Brothers, Lasgo, Benny Benassi, Paul Van Dyk, Carl Cox, LCD Soundsystem e Fatboy Slim ganham grande destaque mundialmente, atribuído ao crescimento e popularização de grandes festivais como Creamfields, Sensation, Ultra Music Festival, Tomorrowland e Love Parade.

A grande exposição destes artistas – associada à grande popularização dos festivais de música eletrônica, junto à exploração do conceito londrino de *night clubs* – contribuiu, conseqüentemente, para a forte popularização dos clubes de dança nos perímetros urbanos das grandes metrópoles. Este fenômeno fez com que os anos 2000 se tornassem a década de consolidação da música eletrônica enquanto gênero musical de massa.

A partir de 2009, djs e produtores musicais de estilos de música eletrônica adquirem o status de celebridades, obtendo indicações em edições do Grammy, lançamento de álbuns com participações de grandes nomes da música pop, seguido de grandes vendas. Artistas como David Guetta, Deadmau5, Skrillex, Steve Aoki, Swedish House Mafia são nomes de sucesso que marcaram o início desta década de grande domínio mercadológico da música eletrônica.

1.2 A MÚSICA ELETRÔNICA NO BRASIL E EM FLORIANÓPOLIS

Dentro do panorama apresentado nos Estados Unidos e Europa, a música eletrônica ganha maior espaço no Brasil a partir da década de 1990 por meio do *rap*, tendo como

batidas por minuto e os elementos de baterias elétricas, além da forte influência de bandas como Kraftwerk), apesar de as primeiras produções, tanto do *house* em Chicago, como do *techno* em Detroit, serem bastante similares (em um contexto de primeira escuta, para um ouvido não habituado a ambos os estilos).

¹⁴ Estilo musical que surgiu em Nova York nos Estados Unidos, nos anos 1970. Possui influência do *dub* jamaicano, assim como *jungle* e *drum 'n' bass*, bem como do *krautrock*, principalmente do grupo alemão Kraftwerk. Afrika Bambaataa é considerado como o criador deste estilo. Assim como o *funk carioca*, o *rap* é extremamente popular nas periferias brasileiras.

¹⁵ Uma vertente do *house*, caracterizada pelo uso dos elementos comuns da produção musical deste estilo, associada ao uso de graves “mais pesados” das baterias elétricas (Drum Machines) Roland TR-808, com os efeitos sonoros produzidos pelo sintetizador de linhas de baixo Roland TB-303, lançado em 1981, tendo sua fabricação encerrada no ano seguinte (BACAL, 2003, p. 74). Popularizou-se entre o final dos anos de 1980 e início dos anos 1990 no contexto das festas *raves*, que ocorriam em Londres na Inglaterra.

¹⁶ Festas de música eletrônica, que ocorrem fora do circuito urbano, geralmente em locais mais afastados, como fazendas, sítios, praias. Popularmente relacionado a estilos como *psy* e *trance*, este tipo de festa ocorreu com maior intensidade entre o final da década de 1990 e início dos anos 2000 no Brasil, sendo associada ao consumo de drogas ilícitas como ecstasy e LSD. Também é uma forma genérica, porém equivocada, de se identificar uma festa de música eletrônica.

referências grupos como Racionais Mc's (do qual o dj KL J é integrante), Planet Hemp, e o *Manguebeat*¹⁷, com Chico Science e Nação Zumbi.

A partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000 o *drum 'n' bass*,¹⁸ com nomes como dj Marky e Patife, ganha espaço tanto entre jovens das periferias paulistanas junto a estilos como o *funk* e o *rap*, já consolidado neste espaço tanto quanto na mídia nacional, com destaque para produções como “LK” do dj Marky, “Tem que valer” do grupo Kaleidoscópio e “Só tinha que ser com você”, do dj Patife.

No início dos anos 2000, o *funk carioca* nas periferias do estado do Rio de Janeiro torna-se um dos estilos de maior destaque e proporção no Brasil. Atualmente vem ganhando o espaço que até então era ocupado pelo *rap*. Um dos trabalhos de maior destaque, relacionado ao universo dos bailes e performance de djs de *funk*, é o de Hermano Vianna, intitulado “O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos”.

Paralelamente à trajetória destes estilos, as festas *raves* no início dos anos 2000, aliadas aos clubes de música eletrônica no conceito londrino de *night clubs*, fizeram despontar nomes como os de Gui Boratto, Renato Cohen e Mau Mau. Estes djs e produtores tocavam estilos popularizados na primeira década dos anos 2000, principalmente o *techno*.

Paralelamente a esta trajetória da música eletrônica ligada à “escola” de música voltada para clubes, outro movimento ocorria em relação à produção de música, cuja mistura de rock, pop e elementos de produção em música eletrônica ganhava força. A banda Cansei de ser sexy é considerada de maior destaque deste “movimento”, atingindo sucesso internacional.

No início da segunda década dos anos 2000 – com a grande expansão de clubes voltados para apresentação de djs de música eletrônica, como D-EDGE, Warung Beach Club, Green Valley, e festivais como Skol Beats, Creamfields e Universo Paralelo – a circulação de artistas passou também a aumentar. É nesta década que o Brasil passa a tornar-se polo produtor e consumidor de música eletrônica.

Ocorre, também, o surgimento de revistas especializadas como a House Mag e Phouse, assim como djs brasileiros passam a ganhar destaque e visibilidade internacional,

¹⁷ Estilo musical oriundo da fusão do rock a técnicas e recursos de produção utilizados na produção de música eletrônica. Caracteriza-se pela crítica a pobreza na região nordeste do país, principalmente na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco. (JACQUES, 2007. p. 37).

¹⁸ Estilo de música eletrônica que surge inicialmente nos guetos de Londres, Inglaterra. Este estilo possui fortes raízes da música negra jamaicana, como o *dub* por exemplo. (BACAL, 2003, p. 82).

como Elefantz, dj Anna e Alok, aparecendo em grandes festivais internacionais, e em listas entre os melhores djs do mundo.

Outros dois estilos de música eletrônica que tiveram grande destaque em nosso país, principalmente a partir de 2009, são o *tecnobrega* e o *bregafunk*. Surgindo nos anos 2000, em Belém, capital do estado do Pará, região norte do país, o *tecnobrega* une elementos da música eletrônica com estilos da música popular como *forró*, *carimbó* e *samba*. Bandas como a Déjavu e artsitas como Gaby Amarantos são nomes de grande destaque neste estilo.

Já o *bregafunk* surgiu nas periferias de Recife, capital do estado de Pernambuco, na região nordeste do país. Convencionou-se que MC Leozinho foi o precursor do estilo no ano de 2008 com a música “Dois corações”. Contudo, a primeira artista a fazer sucesso nacional com este estilo foi o grupo MC Loma e as Gêmeas Lacração, com a música “Envolvimento”, lançada no ano de 2018.

Paralelamente com o que acontecia no Brasil, segundo a pesquisa realizada, é possível apresentar um breve histórico do desenvolvimento das festas de música eletrônica da cidade de Florianópolis a partir dos anos 2000. Os primeiros clubes a investirem nesta forma de entretenimento, de forma a possuírem grande destaque, foram os clubes Confraria das Artes, localizado à época na Lagoa da Conceição, e a partir de 2004 o Festival Planeta Atlântida, com a criação da pista voltada para artistas produtores de música eletrônica chamada *E-planet*.

Já na segunda metade da primeira década dos anos 2000, clubes como El Divino Lounge, El Divino Beach, e o beach club Café de la Music, inaugurado alguns anos mais tarde, aliados aos clubes já citados, tornaram-se pontos de encontro para aqueles que gostavam de música eletrônica.

Neste mesmo período, entre 2007 e 2008, projetos como Discobot, Motorama e Superpose ganharam destaque a nível nacional, produzindo música eletrônica de forma muito aproximada ao que era feito pelo grupo Cansei de ser sexy (informação verbal)¹⁹. Segundo Isaac Varzim, o colunista Marcos Espíndola possuía uma coluna no jornal Diário Catarinense e foi um dos grandes incentivadores destes projetos.

A partir de 2012 e 2013, com a inauguração do clube Terraza Musik Park, o universo voltado à produção de festas de música eletrônica passa por uma renovação: o

¹⁹ Conforme conversa informal com Isaac Varzim, em Florianópolis, 2020.

clube mais voltado para a “escola tradicional da música eletrônica” consolida-se como um dos principais lugares para a realização de festas na capital catarinense²⁰.

A partir da inauguração deste clube, outros projetos emergiram em Florianópolis, dentre estes merecem destaque a festa BATEU, o coletivo Biscoiteca, Caos Produtora, a festa Córtex, Odisseia e Coletivo Boca a boca, Taliesyn Rock Bar, Trip to Deep, Troop e o Sounds in da City.

Cabe destacar o surgimento de outras atividades comerciais ligadas a música eletrônica na última década, como as escolas de discotecagem situadas na capital catarinense, AIMEC e BeatCamp e uma rádio online que possuía programação voltada a difusão de estilos de música eletrônica, chamada SIC Rádio²¹.

²⁰ Conforme conversa informal com Isaac Varzim, em Florianópolis, 2020.

²¹ Idem.

2 O CONCEITO DE *CENAS MUSICAIS*

O termo *cena musical*, principalmente no decorrer das duas primeiras décadas do século XXI, vem gradualmente adquirindo espaço no meio acadêmico, especialmente no contexto de discussões sobre música popular, sendo utilizado como categoria de análise em áreas relacionadas principalmente à sociologia da música, estudos culturais e comunicação²².

Tal termo passou a compor parte do jargão utilizado por jornalistas e pela mídia especializada desde pelo menos os anos 40 do século XX para descrever subculturas específicas, suas preferências por estilos musicais e locais de encontro e entretenimento, estilos de roupas, etc. (BENNETT; PETERSON, 2004).

Academicamente, a discussão da noção de *cenas musicais*, a partir do referencial levantado, inaugura-se no início dos anos 90 com três autores: Will Straw (1991)²³, Sarah Cohen (1991), e Barry Shank (1994), sendo atribuída a Straw a introdução quanto aos estudos deste conceito²⁴. A discussão sobre globalização e consumo em relação à formação de identidades juvenis toma centralidade no debate destes autores, uma vez que este debate constituía um campo fértil para discussão no momento.

Uma gama de trabalhos das mais variadas perspectivas disciplinares – sendo principalmente da sociologia da música, comunicação, estudos culturais e etnomusicologia em menor número – debruçavam-se, nesta década e em décadas posteriores, para significados, disputas e negociações na circulação musical, tanto nas esferas “macro” como “micro”, no contexto citado no parágrafo anterior²⁵.

Em seu trabalho inicial, Straw (1991) define *cena musical* como sendo um espaço plural de relações entre grupos e produções musicais variadas, girando em torno de um gênero musical. Observa-se que Straw aponta para a centralidade do consumo da música, e

²² Ver Sá (2011; 2013), Trotta (2013) e Janotti Jr. (2011; 2013).

²³ A discussão acadêmica do conceito de *cena*, a partir do proposto por Straw ocorre por ocasião de uma conferência intitulada “The music industry in a changing world”, com a publicação desta sob a forma de um ensaio em 1991, no periódico de artigos Cultural Studies (SÁ, 2011, p. 149). No ano de publicação deste ensaio, conforme apresentado ao final do referido trabalho, Straw era professor associado e coordenador da School of studies in Art and Culture da Carleton University, em Ottawa, no Canadá. Em 2013, é apresentado, na coletânea “Cenas Musicais” de Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr., como Professor da McGill University, Montreal, Art History and Communication Department e Diretor do McGill Institute for the Study of Canada.

²⁴ Mesmo existindo outro trabalho, que remete a 1977, do sociólogo John Irwin, intitulado “Scenes”, foi a Will Straw atribuído o “pioneirismo” na utilização deste conceito.

²⁵ Ver Cambria, 2017, p. 3.

consequentemente, da relação destes atores com o mercado fonográfico, bem como a própria relação entre estes atores.

Segundo Straw (1991, p. 373), uma *cena musical* “é o espaço cultural em que coexistem várias práticas musicais, interagindo entre si em vários processos de diferenciação e de acordo com trajetórias de mudança e intercâmbio”²⁶. Esta observação, como apontada pelo próprio Straw, parte de um artigo publicado por Shank em 1988.

Já Shank (1994), em seu primeiro trabalho, um livro sobre a cena de rock’n’roll em Austin, Texas, entende *cenais musicais* a partir da chave de que a cena é uma condição para que a produção em seu caráter local fosse capaz de questionar as estruturas de identificações dominantes.

O autor já aponta para a possibilidade de a *cena* local poder chegar a um caráter “translocal”. Essa conceituação é trabalhada posteriormente por Andy Bennett e Richard Peterson, em 2004. Estes autores serão trabalhados mais à frente neste capítulo.

Assim como Straw e Shank, outra importante menção a ser feita destina-se às obras de Sarah Cohen (1991). A autora, em seus primeiros trabalhos publicados ainda nos anos noventa do século XX sobre as cenas musicais em Liverpool, Inglaterra, enfatiza a relação entre *cenais* e os contextos locais em que elas são realizadas ou promovidas.

Diferentemente de Straw e Shank, que trabalham aspectos relacionados a sociabilidades e identidades, Cohen aponta para os meios de crescimento em rede das *cenais musicais*, como os estúdios de gravação, gravadoras, rádios, distribuidores, destacando sua importância enquanto elementos que sustentariam as interações entre os participantes.

Outra autora, como menor destaque, também pode ser considerada “precursora” nos estudos das cenas musicais: Ruth Finnegan, que utiliza o conceito de *art worlds*²⁷ formulado por Howard Becker em 1982, que muito se aproxima ao de cenas musicais, proposto por Cohen. (CAMBRIA, 2017).

²⁶ [...] is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.

²⁷ Conceito postulado por Howard Becker na obra intitulada “Art Worlds”, lançada em 1982. Neste livro o autor concebe arte como uma ação coletiva, resultante de uma cadeia de cooperações, composta por fornecedores, técnicos, museus, mídia, público, entre outros, onde o próprio artista também é um participante desta cadeia de cooperações. É através desta rede de cooperação que uma obra de arte é delimitada e validada, ou não. (Ver VIANNA, 1987, p. 68; CAMBRIA, 2017, p. 6; BECKER, 1982).

Seguindo a linha expositiva cronológica, no ano de 2004, em intenção contributiva às tentativas de conceituação de cenas musicais, Andy Bennett e Richard Peterson²⁸ propõem uma divisão classificatória, atribuindo um caráter geográfico às *cenas*, onde, em âmbito fixo e estável, contribuiriam para a socialização e construção de identidades de seus participantes.

Com a publicação da coletânea “Music scenes: local, translocal, and virtual”, os autores acrescentam às definições conceituais de cenas musicais, já propostas por Straw e Shank, três tipologias: local, translocal e virtual.

Na introdução desta coletânea, os autores apresentam, de forma um pouco vaga, o conceito de cena musical adotado por eles como sendo “os contextos nos quais *clusters* de produtores, músicos e fãs coletivamente compartilham seus gostos musicais em comum e se distinguem coletivamente de outros.” (BENNETT; PETERSON, 2004, p. 3).²⁹

A princípio, muito pouco é escrito sobre a proposição inicial de Straw, sendo atribuído a ele o “pioneirismo” quanto à inserção do conceito em âmbito acadêmico. Os trabalhos que se seguem nesta coletânea são organizados de forma a contemplar as divisões propostas pelos autores. Entretanto, após atenta leitura, observa-se que os artigos em questão muitas vezes não dialogam com a divisão apresentada pelos seus organizadores.

De qualquer forma, esta espécie de tipificação das *cenas musicais* tornou-se um marco nos estudos deste conceito, exercendo grande influência nos trabalhos que viriam a seguir, principalmente os desenvolvidos pelos professores brasileiros Simone Pereira de Sá e Jelder Janotti Jr. A partir desta coletânea, vários estudos a respeito do conceito de *cenas musicais* começaram a ser produzidos, sendo que o próprio Will Straw, que até então parecia ter deixado de lado o assunto para dedicar-se a outras pesquisas, retoma a pesquisa e escrita sobre este tema.

No início dos anos 2000, mais especificamente depois de 2004 com Will Straw e outros autores já na segunda década do século XXI, desenvolvem-se críticas e análises das mais variadas à noção do conceito de *cena musical*. Straw, apropriando-se da metáfora espacial presente na referida categoria de análise em construção, passa a sugerir, em revisão a seus escritos dos anos 90, que *cena musical* se consiste em uma:

²⁸ Andy Bennett no período de escrita e lançamento desta coletânea era professor de sociologia na University of Surrey, e Richard Peterson professor de sociologia na Vanderbilt University, a primeira uma instituição de ensino superior localizada na Inglaterra, e a segunda, uma instituição de ensino superior estadunidense.

²⁹ [...] clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others.

1) Congregação de pessoas num lugar; 2) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; 3) As ruas onde se dá este movimento; 4) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; 6) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade. (STRAW, 2006, p. 6 *apud* SÁ, 2011, p. 152).

Seguindo a mesma linha conceitual de Straw, Bennett e Peterson, Simone Pereira de Sá, professora da Universidade Federal Fluminense (UFF), direciona seus estudos para as *cenais musicais*, em especial à cena eletrônica relacionada ao *funk carioca*, onde se destacam a ênfase sobre a sua relação com internet e ciberespaço.

Em seus estudos sobre a validade de uma *cena musical virtual*, em diálogo com Straw, Sá (2011, p. 157) apresenta a seguinte definição de *cena musical*:

[...] entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática.

Ancorada nas observações de Sarah Thornton³⁰, a autora avança na construção do conceito de *cenais musicais*, identificando, a partir da ideia de redes e processos de desterritorialização, articulações em circuitos urbanos e redes imateriais nas *cenais*, neste caso, as *cenais virtuais*. A referida autora passa a reconhecer, a partir das *cenais virtuais*, a centralidade da cultura enquanto prática cotidiana e espaço de disputas.

Junto a Sá, Jeder Janotti Jr. também se debruça sobre os estudos das *cenais musicais*, tendo organizado uma coletânea em 2011, da qual Sá contribui com um artigo, e outra em 2013, em parceria com a mesma pesquisadora.

Nesta coletânea, dividida em duas partes, encontram-se uma série de artigos em que são apresentadas colaborações conceituais a cena e que apontam para estudos realizados em diversas regiões do país. Em comparação à coletânea organizada por Bennett e Peterson, a organizada por Sá e Janotti Jr. parece mais coerente em relação ao que os organizadores apresentam em sua introdução e os artigos publicados.

³⁰ Esta autora será trabalhada no terceiro e último capítulo deste trabalho.

Um dos artigos desta coletânea que merece atenção é o de Felipe Trotta, no qual o autor apresenta algumas reflexões críticas, sem se opor à pertinente validade do conceito de *cenais*. Em sua análise, o autor problematiza a dificuldade de se pensar *cenais* em contextos em que o gênero musical é sazonal ou faz parte do que é comumente conhecido como *mainstream*.

A discussão entre *underground*³¹ e *mainstream* compõe uma das três “pistas” argumentativas que o autor utiliza para analisar, por exemplo, por qual razão é difícil pensar *cena musical* em contexto como o do samba ou frevo.

A primeira pista é a da sazonalidade e do alcance comercial do gênero, a qual o autor apresenta como derivante de um processo de “posicionamentos políticos frente a um mercado cultural” (TROTТА, 2013, p. 62). A sazonalidade aparece em seu texto associada à ideia de juventude, sendo que o termo “juventude” parece adequar-se melhor para certos estilos musicais, como os eletrônicos, do que para estilos eruditos.

Trotta (2013) também apresenta o uso da língua como fator de hierarquização simbólica, similar aos processos coloniais de dominação cultural. O autor destaca que a maioria das produções direciona-se a contextos anglo-saxônicos, onde, a partir do domínio da língua inglesa, as juventudes passam a legitimar para si práticas e tendências cosmopolitas, frente a valores de tradição local, resultando na produção de uma negociação tensa para usos e apropriações de espaço (localidade/regionalidade) e música (estilo/gênero musical).

Como exemplo, o autor cita o *tecnobrega* no estado do Pará, onde tendências existentes entre os jovens – relacionadas com o uso de tecnologias, expressões em inglês, passos de dança inspirados em danças estrangeiras – estão em uma constante e tensa negociação com referências locais e tradicionais do *brega*.

Caminhando concomitantemente com as críticas apontada por Trotta, Cambria (2017), a partir de uma perspectiva etnomusicológica, aponta para a não viabilidade da utilização do conceito de *cenais musicais*. Para o autor, as perspectivas de *cenais*, apresentadas por Bennett e Peterson (2004), são conceitualmente vagas. Cambria direciona

³¹ Essas duas categorias opostas, geralmente, representam modos de produzir frente ao mercado cultural. Tatiana Bacal, na introdução do livro *Música, máquinas e humanos*, apresenta uma ótima análise a respeito destas categorias, que diverge do que Trotta aponta. A autora, parafraseando um trecho de Galeras Cariocas, de Hermano Vianna, discorre a respeito principalmente, em relação a categoria *underground*, sendo que esta apresenta-se bastante vaga, uma vez que o mercado (*mainstream*), a partir dos meios de comunicação de massa, constrói narrativas do alternativo (*underground*), para depois comercializá-lo. (BACAL, 2003, p. 26).

seus apontamentos para a possibilidade de se pensar esse conceito em uma perspectiva local, sendo que é destacada a falta de estudos etnomusicológicos que trabalhem diretamente com esta categoria³².

Ainda segundo o autor, as proposições feitas por Straw (1991; 2013) e Bennett e Peterson (2004) tornam-se atraentes, devido ao fato de não serem tão engessados como categorias que antecedem a de *cenais musicais*, como subcultura, por exemplo, herdada da escola dos estudos culturais do qual este conceito também recebe forte influência.

Cambria (2017, p. 8) também afirma que Bennett e Peterson apresentam de forma muito simplista o conceito de *cenais*, sendo que a “grande novidade” consiste nas três divisões e que os trabalhos da coletânea contradizem o que os autores apresentam na introdução.

O mesmo autor também observa os trabalhos analisados na coletânea de Bennett e Peterson: além de não refletirem o que os autores propõem na introdução, apresentam, na organização deste material, alguns distanciamentos em relação aos autores que contribuem com seus artigos. (CAMBRIA, 2017).

Destacando, por exemplo, o artigo de Spring, que apresenta uma *cena rave* de uma cidade próxima a Detroit, o autor não identifica de forma consistente o que seria a *cena* segundo aquele trabalho, ou do porquê uma *listserv* poderia ser considerada por si só uma *cena*, referindo-se a outro artigo, escrito por Lee e Peterson, que abordava discussões dentro da esfera das *cenais virtuais*.

Seguindo a mesma linha, Josep Pedro, Ruth Piquer e Fernán del Val (2018) apresentam críticas semelhantes às apontadas por Cambria e, em certa medida, por Sá, e que conversam muito bem com as de Trotta (2013). Os autores defendem que a classificação proposta por Bennett e Peterson (2004) deve ser repensada, uma vez que as classificações translocal e virtual são quase que imperceptíveis em um modelo globalizado de relações.

Pedro, Piquer e del Val (2018) ainda apontam que os estudos sobre *cenais musicais* quase não são direcionados à compreensão dos fluxos e processos nas esferas locais, mas

³² Apesar de o autor apontar para o não desenvolvimento de estudos etnomusicológicos utilizando diretamente a categoria de *cenais musicais*, a partir do proposto por Will Straw, desde a metade da primeira década do século XXI, alguns estudos antropológicos voltados para a música já trabalharam a categoria “*cenais musicais*” a partir de outros autores, como Michel Maffesoli, sendo válido destacar a dissertação de mestrado de Tatyana de Alencar Jacques do PPGAS/UFSC, defendida em 2007 sob a orientação do professor Rafael José de Menezes Bastos.

sim das translocais e virtuais, com pouco esforço de estruturação do que os autores chamam de “infraestrutura das cenas”, que são os demais atores que compõem uma cena, para além dos participantes frequentadores, artistas e proprietários de clubes, bares, cafés.

Destacam-se redes de jornais e revistas especializadas, mídias digitais, grupos em redes sociais, gravadoras, rádios, distribuidoras, escolas de música ou de produção musical, estúdios de gravação ou de prática e treino e os próprios pesquisadores do tema.

Observa-se, a partir da discussão apresentada até o momento, que o conceito de *cenas musicais* proposto por Straw (1991; 2013) e Bennett e Peterson (2004) carece de um modelo teórico. Esta carência é o eixo motivador das críticas que esta proposta vem recebendo. O próprio Straw, em entrevista a Jeder Janotti, reconhece isso:

Como já afirmei, a falta de metodologia rigorosa é intrínseca à noção de "cena" na medida em que a natureza dos laços que esta postula entre várias práticas, estilos e valores nunca pode ser engessada em uma fórmula. Pode-se resolver isto descrevendo esses laços em termos muito específicos em estudos de casos individuais (que, no entanto, podem ser pouco aplicáveis a outros exemplos) ou mantendo o termo em sua acepção pouco definida. Prefiro esta última solução; o termo pode servir como uma espécie de significante flutuante dentro de outros marcos de análise (como a teoria da circulação ou a teoria ator-rede) no intuito de equilibrar a tendência desses marcos a produzirem modelos excessivamente rígidos de prática cultural. Como apontei, “cena”, requer que se passe da prática localizada a uma conceituação mais ampla de sociabilidade cultural e teatralidade. (JANOTTI JR., 2012, p. 4-5).

A partir desta afirmação de Straw, os próximos parágrafos que compõem este capítulo sugerem a apresentação de modelos teóricos possíveis, cujas categorias seriam úteis para discussão e questionamento das lacunas geradas por este conceito. Dois autores, cujo trabalho serve de norte para discussão suscitada, são Michel Maffesoli (1998) e Arjun Appadurai (1996).

Maffesoli, em seu livro “O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa” (1998) discorre a respeito do esgotamento do individualismo. A partir deste esgotamento haveria motivo para o surgimento de um novo modelo de organização social. Neste novo modelo – categorizado como tribo e composto não mais por indivíduos, mas por grupos sociais – há o deslocamento constante dentro do processo de massificação da sociedade moderna. Este processo não é estático, encontrando-se em constante mutabilidade.

Referenciada nas observações de Maffesoli (1998), Tatyana de Alencar Jacques, em sua dissertação de mestrado intitulada “Comunidade rock e bandas independentes de

Florianópolis: uma etnografia sobre socialidades e concepções musicais”, defendida em 2007, sob a orientação do professor Rafael José de Menezes Bastos, aponta que o referido autor atribui ao termo *cena* uma perspectiva de um espaço afetual de compartilhamento de uma ética e uma estética específica.

Segundo Jacques (2007, p. 77):

Elas surgem a partir de redes de amizade estabelecidas por atração e repulsão e formam cadeias pela multiplicação das relações, configurando-se umas a partir das outras. Elas se cristalizam e dissolvem dentro de uma massa em agitação, na qual se formam condensações regidas pela estética. O neotribalismo se caracteriza pela fluidez e dispersão, seus grupos são ao mesmo tempo frágeis e objeto de grande investimento emocional. Eles ajustam-se entre si e situam-se uns em relação aos outros. A realidade social acaba sendo vista como uma rede de redes.

Observa-se que o conceito de neotribalismo em Maffesoli (1998) consegue dar conta de um fenômeno que é relatado por Sá: a fluidez das *cenais musicais*. Apesar de tal apontamento ocorrer em um contexto de utilização de redes sociais, Straw (2013), em revisão a seus estudos, dá a entender que o conceito trabalhado por ele também pressupõe esta fluidez. Entretanto, não há um aprofundamento nesta questão, o que já difere do proposto por Maffesoli, uma vez que não há uma identificação rígida a um grupo, mas sim uma identificação mais flexível face ao grupo de inserção, que se consolida a partir deste fluxo de relação com outros grupos. Ou seja, a identidade individual é sobreposta a uma persona, que muda de acordo com o grupo no qual está inserida.

Segundo a autora, “as cenas se formam com a cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo, são nodosidades que se configuram e diluem com o câmbio de máscaras realizado pelas *personae*” (JACQUES, 2007, p. 78).

A autora ainda acrescenta que o termo *cena*, para Maffesoli é utilizado para tratar da fluidez vida social e da pessoa, além de dar destaque ao fato de o termo *cena* também ser uma categoria nativa.

Já Appadurai (1996), ao pensar a ideia de fluxos globais, aponta que a globalização é composta por forças ora homogêneas, ora heterogêneas, sendo que estes fluxos, como consequência, apresentam tensões. Estas tensões podem relacionar-se a articulações e resistências de grupos locais a processos de homogeneização global.

Em seu trabalho intitulado “Modernity at large: cultural dimensions of globalization”, Appadurai (1996) apresenta cinco paisagens que caracterizariam os fluxos

globais, sendo estes fluxos também modificados por estas paisagens: as *etnopaisagens*, caracterizadas pelos fluxos imigratórios; as *tecnopaisagens*, caracterizadas pela tecnologias; as *financiopaisagens*, pelo sistema financeiro e sua especulação; as *mediapaisagens* pelos meios de comunicação; e, por último, as *ideopaisagens*, que caracterizar-se-iam por ideologias e posicionamentos políticos.

Segundo o autor, estas paisagens serviriam como ‘pilares’ da globalização, fazendo com que o que entendemos por fluxos globais, fosse, em determinados momentos, ou homogeneizantes – emergindo a partir de ideologias e meios de comunicação – ou heterogeneizante – causado por imigrações ou mesmo por posicionamentos contrários aos processos de homogeneização.

Esses processos podem ser exemplificados com a prática de esportes, como o baseball em Cuba: um esporte de origem estadunidense, mas que é considerado o esporte nacional na ilha, de maneira a mobilizar intenso patriotismo em competições internacionais.

A ideia de fluxos globais mediados pelas paisagens relaciona-se, de certa forma, com as críticas apontadas por Trotta (2013), pois, como vemos em Appadurai (1996), a ideia de global e local acaba sendo pulverizada pelas paisagens que caracterizam os fluxos globais. A forma como imaginamos as comunidades e o mundo é modificada por estes atravessamentos. Ou seja, por meio dos fluxos imigratórios; mídia e internet, com destaque as redes sociais e serviços de *streaming*; mercado financeiro, moda, tecnologia, entre outros, o global é apresentado e modificado a partir da esfera local.

A partir deste entendimento, observa-se que a proposição de Bennett e Peterson (2004) a respeito da divisão das cenas musicais em local, translocal e virtual parece não fazer muito sentido, uma vez que a relação entre global e local é fluida e pulverizada, sendo mediada principalmente pela mídia, seja ela tradicional ou a internet.

José Magnani, professor do departamento de antropologia da Universidade de São Paulo (USP), traz algumas considerações importantes para pensar este conceito, e principalmente as tipificações propostas por Bennett e Peterson (2004). Trata-se da categoria *circuito*, desenvolvida nos anos noventa, em um primeiro momento no perímetro urbano da cidade de São Paulo, relacionada a práticas de lazer e vizinhança nos bairros, sendo esta categoria estendida para contextos de trajetos onde segundo o próprio autor a validade desta categoria ocorre em:

[...] virtude de sua capacidade de vincular domínios não necessariamente marcados pela contiguidade espacial, como ocorre nas demais, foi a de ligar pontos descontínuos e distantes no tecido urbano, sem perder, contudo, a perspectiva de totalidades dotadas de coerência. (MAGNANI, 2014, p. 2).

Segundo o autor, a categoria *circuito* não busca apenas identificar os autores que estão em relação, mas sim os movimentos que estes fazem, citando, por exemplo, circuitos que vão desde a festa junina dos surdos de São Paulo até a própria comunidade surda do estado de São Paulo.

O autor aponta que a flexibilidade desta categoria ocorre devido a dois fatores, o primeiro a conveniência dos atores que se relacionam e os acordos propostos entre eles. Desta forma, um circuito pode ser um torneio de futebol amador em determinado bairro de uma cidade, como pode vir a tornar-se a liga de futebol amador do estado, dependendo, como dito anteriormente, da conveniência e do acordo entre os atores, que neste caso são os jogadores de futebol amador.

Esta categoria, junto aos fluxos globais propostos por Appadurai (1996), serve como instrumento interessante para pensar as tipificações sugeridas por Bennett e Peterson (2004), onde a consideração da conveniência e acordos propostos pelos atores, bem como os atravessamentos étnicos e migratórios, midiáticos, financeiros, ideológicos e tecnológicos levariam a uma compreensão dos deslocamentos e movimentos das cenas musicais de forma muito mais ampla e robusta.

Encerrando esta exposição, salienta-se que com a apresentação das trajetórias percorridas por este conceito até aqui, desde as proposições iniciais até as críticas mais recentes, associadas a apresentação de modelos teóricos que possivelmente dialogariam com o conceito de *cenas musicais*, o objetivo foi contextualizar o leitor para que no próximo capítulo, onde será apresentada e trabalhada a etnografia, seja possível fazer uma leitura já relacionada ao referencial trabalhado neste capítulo.

3 MATERIALIZANDO A CENA

Neste capítulo, apresento o relato resultante das participações nas festas de música eletrônica. Ainda no intuito de contextualização, apresentarei algumas informações acerca da cidade de Florianópolis, local onde a grande maioria das observações ocorreram, assim como farei uma breve apresentação dos locais onde foram as festas das quais participei.

Florianópolis é a capital do estado de Santa Catarina e, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), conta com aproximadamente 501.973 habitantes³³ e é dividida em duas porções: uma insular de 424,4 km² e outra continental de 12,1 km². É reconhecida, principalmente, por suas praias, tanto na parte insular, como na parte continental.

A Fundação de Florianópolis ocorre apenas no século XVII por bandeirantes, mais precisamente por volta em 1675 por Francisco Dias Velho. Entretanto, desde o início do século XVI já se é registrada a presença de navegadores náufragos, como Sebastião Caboto, cuja possível primeira nomeação da cidade é atribuída a ele.³⁴

O primeiro nome da cidade que hoje é conhecida por Florianópolis foi Ilha de Santa Catarina, nome dado provavelmente por Caboto, como já mencionado anteriormente. Posteriormente chamou-se Desterro, em alusão a Nossa Senhora do Desterro, entre o período do povoamento bandeirante até o final do século XIX, mais precisamente após o evento conhecido como massacre do Anhatomirim³⁵.

Dentre as principais atividades econômicas da cidade estão o turismo, o setor de serviços – englobando tanto o comércio quanto a atuação na administração pública – e o setor de tecnologia e inovação.

Como já apresentado no primeiro capítulo, a partir do início dos anos 2000, impulsionado pelo turismo de veraneio, inicia-se uma série de investimentos em entretenimento, tendo as festas de música eletrônica grande destaque e aceitação tanto do público quanto dos empresários da cidade.

Após este breve relato acerca da cidade onde se realizou o trabalho de campo, faço a exposição de onde ocorreram as observações. O trabalho de campo foi realizado entre julho

³³ Dados disponíveis em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/florianopolis/panorama>. Acesso em 11/02/2020.

³⁴ Ver Dias 2009, p. 25.

³⁵ Ver Jacques 2007, p. 39.

de 2019 e janeiro de 2020. Neste período, frequentei algumas festas de música eletrônica no clube Terraza Music Park e no bar Taliesyn Rock Bar.

O Taliesyn Rock Bar, que fica localizado na rua Victor Meirelles, no Centro de Florianópolis, é voltado para ouvintes e simpatizantes de rock. Confesso que até descobrir que eram realizadas festas eletrônicas lá, jamais havia frequentado este bar.

Figura 1 – Entrada do Taliesyn Rock Bar



Fonte: Google Imagens, 2019.

O segundo local onde realizei as observações foi o clube Terraza Music Park, localizado na rodovia Jornalista Maurício Sirotski Sobrinho, em Jurerê, anexo ao complexo de clubes Music Park. Esta região é reconhecida por clubes e beach clubs existentes no bairro de Jurerê, assim como em Jurerê Internacional. Estas localidades são conhecidas pelo estilo de vida e faixa de renda dos moradores.

Figura 2 – Terraza Music Park / Festa Nocturna



Fonte: Elaborado pelo autor, 2020.

Também tive a oportunidade de participar de um evento que, mesmo não sendo denominado como festa pelos seus organizadores, estava intimamente relacionado a este universo: foi um workshop de discotecagem com vinil que ocorreu em São José, cidade que fica ao lado de Florianópolis, e contou com a presença do dj Kosmo, residente³⁶ do clube Terraza.

Destaco que, com exceção do workshop que ocorreu em São José, todas as festas observadas ocorrem em Florianópolis, inclusive os núcleos e djs responsáveis pelo workshop atuam com grande frequência nesta cidade.

Assim como apresentado na introdução deste trabalho, na maioria destas festas toca-se *techno* e *house*, ou derivações destes estilos, devido ao fato de estes estilos possuírem grande popularidade. Na festa “Seita”, no Taliesyn, escutei algo denominado *witch house*, que não pareceu nada próximo do *house*, mas agradou muito a meus ouvidos.

A escolha dos locais a serem observados, na maioria dos casos, não foi por acaso: o fato de ser frequentador de festas eletrônicas há algum tempo e frequentar muitos destes

³⁶ Como é conhecido o dj que se apresenta com regularidade em um determinado clube, geralmente este dj possui um “contrato” com determinado clube, trabalhando de forma fixa para ele.

espaços, fez com que eu escolhesse por observar estes lugares. Entretanto, conforme Gilberto Velho (1987) afirma, nem tudo o que é familiar é conhecido.

Portanto, a escolha da produção do relato etnográfico, nos moldes do que Clifford Geertz (1989) chama de descrição densa, exigiria deste pesquisador um distanciamento maior, para que assim tivesse uma melhor compreensão das “estruturas de significação”. Segundo Velho (1987, p. 123), com a observação participante “insiste-se na ideia de que para conhecer certas áreas ou dimensões de uma sociedade é necessário um contato, uma vivência durante um período de tempo razoavelmente longo”.

Ou seja, para que de fato haja compreensão do universo das festas de música eletrônica, mesmo já sendo frequentador, seria necessário, para além da participação, um contato e um olhar mais atento para o que de fato ocorre nelas, sendo necessário também um esforço por parte deste pesquisador, e compreensão com fato de que mesmo já fazendo “parte deste grupo” é necessário manter algum distanciamento.

3.1 IMERSÃO NO CAMPO E PRIMEIROS CONTATOS

A primeira festa que optei por observar foi a “Seita”, realizada no Taliesyn Rock Bar. Esta era uma festa que não constava no meu planejamento de festas, fui a um convite de um amigo, que também tocava nesta festa. Para um primeiro contato com a área, certamente foi o melhor início de trabalho de campo que poderia ter.

Estávamos no mês de julho e fazia bastante frio. Como o bar ficava no centro da cidade, aproveitei para ir até a festa utilizando o transporte coletivo: ir a uma festa de ônibus, dependendo da companhia, acaba sendo, por vezes, uma das melhores soluções de transporte para uma festa de música eletrônica.

Cheguei cedo ao bar, que estava completamente vazio, apenas meu amigo que faria a abertura da festa, chamada pelos djs de *warm-up*. Neste estágio inicial da festa são tocadas músicas com batidas por minutos (BPM) menores. Antes de adentrar o bar, efetuei o pagamento de um valor muito baixo, de quinze reais. Logo após o pagamento, recebi uma pulseira que serviria de controle de entrada e saída de pagantes. Não houve qualquer tipo de revista na entrada.

Ao entrar no bar, percebi que junto ao dj que abria a festa havia outra mulher, que depois acabei conhecendo-a, e um outro homem, que também conheci posteriormente. Este

homem era um dos organizadores da festa e chamava-se Alex Janssen. O ambiente era bem escuro, algo bem comum em festas de música eletrônica onde tocam-se *techno* e estilos derivados.

Mesmo sendo uma festa onde derivações de *techno* seriam tocadas, este meu amigo tocou algo que conheço pouco. Confesso que passei a conhecer, por ele, um estilo chamado *witch-house*. Como não conhecia muito este estilo, decidi escutar o “set” (nome dado a seleção de músicas que o dj utiliza em sua apresentação) até o final.

Aproveitei neste momento para pegar algumas cervejas. Consegui ficar próximo ao dj. Entretanto, como havia um degrau que separava a pista de dança da cabine do dj, não consegui ficar ao seu lado, mesmo assim, creio que realmente tenha ficado em uma boa posição. De onde eu estava, consegui observar as poucas pessoas que chegavam.

Todos, sem exceção, utilizavam roupas escuras, eu mesmo estava vestido assim. As pessoas aproximavam-se gradualmente para pista de dança, sendo que neste primeiro momento preferiam ou ficar na parte de fora do bar conversando e escutando a música que vinha de dentro do bar, ou ficar mais próximo da porta, também conversando.

Após o final da apresentação deste meu amigo, outros djs também se apresentaram e, de acordo com a sequência de músicas, a pista ficava mais cheia e com pessoas mais dispostas a dançar do que conversar. Lembro-me que, neste momento, decidi ir um pouco para fora do bar para ver o que estava acontecendo.

Observei que algumas pessoas ainda estavam na rua, e que preferiam ficar lá. Algo muito próximo do que Bacal (2003) apresenta como *chill-in*, ou seja, um espaço mais calmo e tranquilo, onde é possível conversar, beber uma cerveja, fumar um cigarro, etc. Percebi que os próprios frequentadores da festa, acabavam por transformar este “lugar” em um “espaço”. O movimento dos frequentadores das festas implica sempre na transformação de lugares em espaços, como, por exemplo, bar de rock em uma festa eletrônica, rua em um espaço de *chill-in* (BACAL, 2003, p. 117-118).

Durante o período que estive do lado de fora do bar, escutava a música ficando cada vez mais acelerada, sendo que o fluxo de entrada e saída das poucas pessoas aumentava. Durante a conversa que tive com meu amigo, fui apresentado a uma dj que havia se apresentado depois dele, ao Alex, assim como a um outro amigo deste meu amigo dj. Um dos pontos mais curiosos da conversa foi quando, de alguma forma, a pesquisa que pretendia realizar tornou-se o assunto da conversa.

Observei Alex muito empolgado com a intenção da minha pesquisa, sendo que ele, para expressar sua empolgação, elogiou minha jaqueta, que é uma jaqueta preta fabricada pela empresa alemã Adidas. Logo após esta conversa, decidi retornar para casa, pois já aproximava-se do horário de fechamento dos bares em Florianópolis.

No retorno para casa, pensei nesta situação do elogio do Alex, e pude perceber por parte dele grande identificação com o fato de eu estar iniciando uma pesquisa relacionada à música eletrônica em Florianópolis. Principalmente, percebi que, para ele, tanto eu quanto todos que estavam ali compartilhávamos de uma ética e uma estética, assim como proposto por Maffesoli (1998) e trabalhado na dissertação de Tatyana Jacques (2007).

Observei o fato de eu vestir uma peça de roupa que é um “requisito” estético para simpatizantes de estilos de música eletrônica como *house* e *rap*. E o fato de, além de estar vestido com esta peça de roupa, estar todo vestido de preto, fez com que eu fosse identificado como membro desta comunidade afetual. O curioso é que a grande maioria dos que estavam comigo, também utilizando roupas escuras, foram em algum momento mais alinhados com estilos ligados ao rock, o que também caracterizaria a fluidez apontada por Maffesoli no conceito de neotribalismo. Esta fluidez e dispersão foi trabalhada no capítulo dois deste trabalho.

3.2 OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE: AS FESTAS

Logo após este primeiro contato, decidi por centralizar meus esforços de observação nas festas para realizar meu trabalho de campo. Baseado nos escritos de Durkheim em “As formas elementares da vida religiosa” (1968), Hermano Vianna afirma que é nas festas que o indivíduo passa a ser dominado pelo coletivo. Segundo o autor, todos os tipos de festa apresentam três características principais: “1) A superação das distâncias interindividuais; 2) A produção de um estado de efervescência coletiva; 3) transgressão de normas sociais” (VIANNA, 1987, p. 15). As crenças grupais e as regras que tornam a vida possível neste grupo são reafirmadas nestes momentos de transgressão coletiva.

No primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado, Vianna (1987) apresenta uma série de conceitos a respeito das festas e da sua necessidade dentro de um grupo para reafirmação destas normas sociais. O autor destaca que são nestes momentos, a partir da

dança, da música e dos gritos que grande parte da “energia social” é produzida e distribuída entre os integrantes deste grupo.

Com o tempo, esta energia reduzir-se-ia, havendo a necessidade de sua “reposição”, o que justificaria a função das festas nos grupos de uma certa forma. Apropriando-se de Durkheim e Maffesoli, Vianna (1987) apresenta as festas como uma forma de manutenção da energia social de um determinado grupo, como forma de combate ao individualismo, bem como o reforço da identidade e o reconhecimento dos integrantes deste grupo como parte de um coletivo.

Um último ponto a analisar, dentro desta breve introdução a respeito da escolha das festas, remete a sociabilidade como um fator de destaque na realização das festas, para além da produção de identidades, compartilhamento afetivo, reforço de normas éticas e padrões estéticos e musicais, ou de comunicação que se dá pelo rito.

A festa se caracteriza, também, como um espaço de diversão, sem “utilidade alguma”. Talvez a festa não fosse tão “inútil” assim, pois, segundo o autor, a sociabilidade é uma forma desinteressada de associação: “os indivíduos não se agrupam tendo em vista algum resultado, ou objetivo, mas estão reunidos somente pela satisfação de estarem juntos.” (VIANNA, 1987, p. 39).

As festas podem ser vistas como sendo o ápice de toda essa comunidade afetual, apropriando-me de Maffesoli (1998), ou da *cena*, pensando o conceito de Straw (1991; 2013), e, portanto, servem como ponto de partida para a compreensão das dinâmicas de sociabilidade, estruturas hierárquicas de poder, dos processos comunicativos e de circulação entre seus membros.

Nos parágrafos que seguem, farei a descrição das festas que observei no clube Terraza MusicPark, onde concentrei a maior parte das minhas observações. Conclui-se com as observações feitas no workshop realizado em São José pelo dj Kosmo. O relato etnográfico será composto tanto pela descrição das observações, como pela sua relação com conversas informais que tive durante este processo e algumas bibliografias complementares.

Certamente o local onde tive maior facilidade de realizar a observação foi no clube Terraza, muito provavelmente pelo fato de frequentar o local desde o seu início em 2013. Contudo, foi completamente diferente ir a uma festa apenas para observar ao invés de ir por diversão. Isso ocorreu nas primeiras observações. Nas últimas, já dedicava um tempo ao

final da festa para me divertir, e talvez seja este o motivo da facilidade no momento da observação: o fato de ter me divertido neste processo.

As festas em clubes se diferem muito das festas *raves*, que tiveram grande popularidade no Brasil no início dos anos 2000. As festas em clubes são realizadas em locais fechados ao invés de abertos, salvo alguns festivais. Mesmo assim, alguns procedimentos são similares, como, por exemplo, uma revista é realizada na entrada por seguranças contratados, a presença de dj como atração principal e a escuta de estilos de música eletrônica.

De qualquer forma, friso que este relato se refere a ambientes fechados localizados no perímetro urbano, onde os estilos de música eletrônica do grupo que se identifica com estes locais ou espaços (esta distinção será abordada mais à frente) são o *techno* e o *house*. Como já mencionado neste trabalho, estes estilos de música eletrônica são extremamente populares tanto em Florianópolis como no Brasil e no mundo, o que justifica, de certa forma, a apresentação de djs que toquem músicas destes estilos.

A partir das minhas observações no campo, e também pelo fato de já frequentar este clube há algum tempo, ou seja, já estar inserido neste grupo de frequentadores de festas de música eletrônica, tive por primeira observação que o início da festa ocorre antes da festa. Quando estava me preparando para ir a uma festa na Terraza (como os frequentadores chamam o clube), chequei meu *smartphone*, para ver como estava o evento no *Facebook*.

A partir desta breve checagem, percebi que a festa inicia no final da festa anterior, ou seja, a festa eletrônica apresenta uma espécie de continuidade ritualística que se inicia com o fim da festa anterior, gerando a expectativa da próxima festa. E esta próxima festa tem como ponto de partida dois eventos: o primeiro é a sua divulgação nas redes sociais, e, no caso dos djs, a seleção das músicas para sua apresentação.

No evento de divulgação nas redes sociais é possível observar que são as pessoas que pretendem ir à festa, mas principalmente, que há aspectos estéticos e musicais que elas compartilham entre si. Durante o período de existência deste evento online, é comum ver postagens de músicas, vídeos e comentários.

Paralelamente, ocorre o início da performance do dj com a escolha e a seleção das músicas que ele irá tocar no momento de sua apresentação. É um trabalho não muito simples, que envolve uma extensa pesquisa. Portanto todo dj é também um pesquisador musical.

Esta pesquisa é fundamental, pois dependendo do momento em que este dj tocar, ele conseguirá dar continuidade à festa com sua seleção de músicas. Se ele tocar no *warm-up* (início da festa), optará por *tracks* (faixas) mais “amenas” com batidas por minuto (BPM) mais lentas. Caso esteja no meio ou no final da festa, outras músicas serão necessárias, pois a festa estará em um “outro momento”, “outro estágio”. Será necessário a seleção de músicas com BPM mais acelerado.

Chegado o dia da festa, é comum que, em continuidade à expectativa nutrida com o evento nas redes sociais, ocorra uma espécie de “pré-festa”: pode-se chamar amigos para o apartamento ou até mesmo, a caminho do clube, parar em um posto de gasolina e beber algumas cervejas escutando músicas eletrônicas.

Esta festa que ocorre antes da festa é conhecida como “esquenta”. Dependendo da região e estado do país, este momento pode ter outros nomes. Aqui em Florianópolis e até em outras cidades como Itajaí e Balneário Camboriú escutei esta expressão para denominar este momento. Esta é uma expressão nativa utilizada pelos membros que identificam-se com este grupo, porém não é exclusiva. É comum escutar esta expressão para relacionar esta festa que antecipa a festa em outros contextos.

Após o esquenta, você pode decidir se opta por ir de carona com os seus amigos, utilizar o transporte coletivo ou transporte por aplicativo. E caso você possua veículo próprio, pode utilizá-lo. Há várias formas de se locomover para uma festa de música eletrônica.

Quando fui às festas na Terraza, optava por uso de transporte de aplicativo e, em algumas ocasiões, pelo público. Ao chegar na entrada da festa, fui abordado por alguns vendedores informais, vendendo ingressos para entrada. Estes ingressos podem ser comprados com antecedência e retirados no caixa, na entrada do clube.

Estes ingressos retirados no local geralmente são adquiridos a partir de listas ofertadas pela pelo próprio clube, seja pelo seu site na internet ou pela venda com comissários autorizados. Antes da entrada para acesso aos caixas, você aguarda em uma fila, que quase sempre é bem extensa.

Muito foi-me perguntado quando produzia este trabalho se eu não observava desentendimentos e a presença de drogas nas festas que frequento, e durante a realização do trabalho de campo. Mesmo não sendo objeto desta pesquisa, destinarei alguns parágrafos para falar sobre.

A respeito do consumo de drogas, sejam elas lícitas ou ilícitas, é comum você encontrar isso não somente em uma festa de música eletrônica, mas em toda e qualquer festa, independente do estilo de música e local. Da mesma forma, no momento que realizava a observação, não consegui presenciar um grande desentendimento ou brigas. Em outras situações, cheguei a presenciar alguns inícios de conflitos, que foram rapidamente contidos.

Vianna (1987) aponta para o fato de que o momento de transgressão nas festas está associado a alta produção de energia social, quase sempre ligada à violência. Segundo este autor, “a qualquer momento um dançarino pode esbarrar no outro e o conflito latente se torna real. A festa é um jogo com a violência. Um jogo imprescindível para a existência da sociedade.” (VIANNA, 1987, p. 20).

Curiosamente, o mercado da música eletrônica comercializa, a partir de grandes festivais estrangeiros, a ideia de “alegria, paz e união” relacionada a música eletrônica, o que, de fato, parece não se justificar com a revista na entrada da festa e a grande quantidade de seguranças atuando de maneira organizada.

Durante o trabalho de campo, frequentava as festas acompanhado de, pelo menos, um amigo ou amiga. Até para poder aguardar na fila sem este momento parecer tedioso. Entretanto, neste momento, você sempre encontra alguém fazendo seu esquentado. É uma ótima oportunidade para conversar, uma vez que existe a grande possibilidade de um novo encontro não ocorrer durante o continuar da noite.

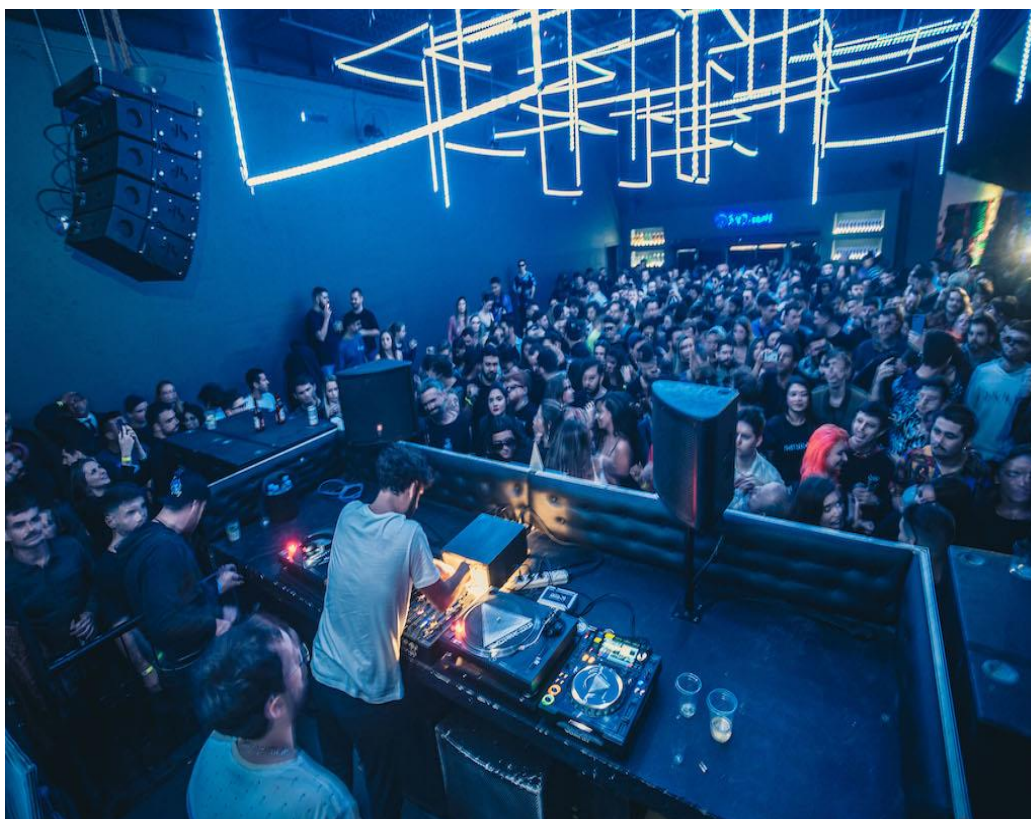
Ao entrar na Terraza é perceptível deduzir, que uma das propostas da festa é que ela ocorra com pouca iluminação. Os frequentadores também utilizam roupas escuras, sendo esta uma característica estética bem marcada do próprio clube, ligado musicalmente a vertentes do *techno*, presente em festas que tem por finalidade a apresentação de artistas ligados a este estilo. Percebo que este acaba sendo um conceito de festa propriamente, contudo não são todos os frequentadores que utilizam-se de roupas escuras.

Junto à baixa iluminação, encontram-se lâmpadas com tonalidade vermelha. Escutei muitos amigos e colegas associarem esta iluminação ao que eles denominavam como “inferninho”. Ou seja, pista pequena e cheia, com pouca iluminação. Quando a iluminação é visível, ocorre em tons avermelhados.

Há música tocando desde o início da festa, e você já consegue escutar enquanto aguarda na fila. Na medida em que você se aproxima da entrada este som torna-se maior. A

música é reproduzida durante toda a noite, sendo que na pista de dança é possível escutá-la com maior intensidade.

Figura 3 – Pista do clube Terraza Music Park



Fonte: Google Imagens, 2019.

As festas de música eletrônica não são curtas. Costumam durar por seis, oito horas ou mais. A música é tocada de forma contínua, sendo que cada dj, com a sua seleção de músicas, administra a pista de dança e o momento dentro da performance artística.

As festas eletrônicas possuem estágios ou momentos, que são comuns em todas as festas e festivais de música eletrônica que participei e observei. De forma um tanto simplista, digo que a festa se divide em um início, um meio e um fim. Este início chama-se *warm-up*, ou aquecimento, onde há um dj que toca músicas menos aceleradas. Observei que neste momento poucas pessoas estão na pista, entretanto, o dj deste momento aparenta estar mais à vontade tocando. Quase sempre é um dj residente do clube que faz o *warm-up*.

Geralmente no meio da festa toca o dj que é a “atração principal”, chamado *headliner* e, ao final, outro dj convidado ou residente encerra a festa. Cada um destes momentos possui uma seleção de músicas própria que o caracteriza. Ouvidos pouco

treinados, seja por total desconhecimento, ou por não identificação com as festas, acabam por deduzir que na festa toca-se sempre “a mesma música”.

Anthony Seeger (2013, p. 14), a partir de um *insigt* gerado pelo trabalho do professor Rafael José de Menezes Bastos, em “Música nas Terras Baixas da América do Sul”, afirma que o referido autor, em “suas análises de performances extensas revela que aquilo que é muitas vezes ouvido por não-índios como repetição, na realidade não tem nada a ver com repetição. Ao contrário, mudanças sutis na performance, reconhecidas por membros da comunidade são utilizadas para construir unidades maiores”.

A sequência de músicas tocadas pelos djs é que comunicará em que momento da festa encontramos, e que dj está tocando. Ou seja, toda a sequência de música também serve como uma espécie de “orientador” da performance. Esta performance não se inicia com a festa em si, mas antes, desde a seleção de músicas por parte do dj e do público frequentador nos eventos que antecedem a festa nas redes sociais.

Geralmente a pista de dança encontra-se cheia por volta de 2h da manhã. A partir deste ponto, as músicas possuem maior BPM, e é comum encontrar filas no bar para comprar água ou qualquer outra bebida.

Neste momento, observei que há uma intensa repetição de movimentos por parte dos que estavam na pista, como abordado há pouco em relação à música, a repetição é algo que prevalece nas festas eletrônicas. Percebi que a dança repetitiva servia como instrumento de comunicação para duas situações distintas: uma em relação ao dj e outro externo à festa, caracterizando a natureza ritualística da festa.

A dança serve como uma espécie de termômetro para o dj saber como está sua apresentação, e se a condução da festa está adequada para o momento. Além da dança e da presença de pessoas próximas a sua cabine, assovios e gritos também são elementos que norteiam o dj na sua apresentação.

Em sua cabine, o dj toca com um equipamento geralmente alugado ou adquirido pelo clube, sendo necessário que ele apenas traga fones de ouvido, pen drive e seus discos, caso opte por tocar com eles. Além disso, o equipamento do dj consiste na utilização de um *mixer*, que serve como controlador de graves e agudos, e um par de CDJ's (equipamentos que substituem os toca-discos, reproduzindo música em formato digital)³⁷.

³⁷ Três trabalhos que também apresentam ótimas descrições dos equipamentos utilizados pelos djs em suas apresentações são a tese de doutorado de Ivan Paolo de Paris Fontanari intitulada “Os djs da perifa: música

É muito fácil aproximar-se do dj, e isso ocorre com maior frequência no que chamo de “ponto alto da festa”. Durkheim, segundo Vianna (1987), utilizará a categoria *efervescência* para descrever este ponto da festa. Neste momento, a repetição de movimentos e a circulação em frente ao dj é maior.

Vianna afirma que a repetição nas festas, além de reforçar a natureza ritualística da festa, comunica algo que é externo a ela: é a partir da repetição intensa tanto da música, quanto de movimentos da dança que as fronteiras entre o grupo seriam reduzidas e as regras deste grupo reforçadas. Parafraseando Roberto da Matta, o autor define ritual como um “discurso simbólico que ‘destaca’ certos aspectos da realidade e os agrupa através de inúmeras operações como conjunções, oposições, integrações, inibições.” (VIANNA, 1987, p. 25).

Os rituais poderiam ser divididos em três tipos: “1) ritual de separação ou ritual de reforço, onde uma situação ambígua torna-se clara e marcada; 2) ritual de inversão – onde há a quebra dos papéis rotineiros; e 3) ritual de neutralização – uma combinação dos dois tipos anteriores.” (VIANNA, 1987, p. 26).

As festas de música eletrônica parecem se enquadrar na terceira categorização, pois, conforme observado em campo, as hierarquias acabam sendo reforçadas em alguns momentos. Ao mesmo tempo, em outros há uma grande proximidade e circulação muito grande de pessoas que até então estavam na pista, com estes atores com maior poder, ocasionando uma “quebra de papéis rotineiros”.

Em conversa informal com Isaac Varzim, foram destacadas, segundo sua concepção de *cena musical*, as relações entre os integrantes da festa, suas posições de poder dentro desta hierarquia. Algo que chama atenção é sua compreensão sobre a festa estar relacionada com os conceitos de *habitus* e *campo*, cunhados pelo pensador francês Pierre Bourdieu.

Segundo Varzim, o backstage – área reservada para as pessoas convidadas e com alto grau de influência – exemplificava esta relação: este era o pior espaço do clube, entretanto, era o mais disputado. Segundo ele, neste espaço, se conseguiria expor uma posição hierárquica na festa³⁸.

eletrônica, mediação, globalização e performance ntre grupos populares em São Paulo (capítulo 5), o livro de Tatiana Bacal intitulado “Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica”, e a dissertação de mestrado de Hermano Vianna intitulada O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos (capítulo III).

³⁸ Conforme conversa informal com Isaac Varzim, em Florianópolis, 2020.

Isaac afirma, nesta conversa, que existem algumas “subdivisões” dentro da própria estrutura do clube: inicia-se como um frequentador da festa e, a partir das redes de amizade constituídas, pode-se tornar um *promoter*. Existem duas categorias de *promoters*: uma voltada ao relacionamento e outra voltada à venda de ingressos. A última é vista com certo desdém.

Pude observar, também, que além dos dj’s, estes *promoters* e seus amigos habitam o backstage, sendo que o contato entre estes é bastante comedido. Os amigos, ou companheiro/companheira do dj, e alguns *promoters*, vão até a cabine, conversam brevemente e vão embora. Algo curioso relatado por Isaac é que são justamente estes atores que aparecem nas fotos da festa ao final do evento.

Durante o campo, percebia que um ou dois fotógrafos disputavam o espaço do clube com os frequentadores. O fotógrafo é um personagem muito importante, pois é por meio dele que a “construção” da imagem do clube é feita. Isaac me contou que, quando foi convidado para fazer parte do clube ainda na sua construção, o clube possuía boas condições financeiras, porém não tinha um público segmentado.

A partir desta construção de imagens o clube passou a segmentar seu público, criando uma imagem que é compartilhada por aqueles que se identificam com a proposta e conceito de festa e música deste clube. Segundo Isaac, com as fotografias há uma espécie de construção do “quem é você na noite”. Este compartilhamento estético não é totalmente seguido por seus frequentadores.

Em minha primeira festa no Taliesyn, percebi que os frequentadores, que eram poucos, vestiam roupas escuras. Já no clube Terraza, um número significativo não se adequa a este tipo de vestimenta. Ou seja, há uma espécie de contradição entre a estética apresentada pelo clube e o que se observa na festa propriamente.

Algo que me pareceu mais interessante ainda, a partir desta observação, é que estes núcleos ou festas menores – geralmente, ligados a Terraza, ou compostos por frequentadores de festas, dj amadores ou em início de carreira – adotam para si essa estética, compartilhando-a, e isto gera esta ideia de pertencimento afetivo ao grupo.

Ainda relatando as observações, ao final da festa, que ocorre já ao nascer do dia, é comum que os frequentadores dirijam-se ou para suas casas, ou para outra festa, chamada

de *after*³⁹. Estes *afters* podem ocorrer na casa de algum amigo, em um formato mais *chill-in*, podem ocorrer em um bar, no próprio clube, ou em qualquer outro espaço em que seja possível realizar uma festa.

Após este evento, a festa tem sua conclusão nos meios de amplificação nas redes sociais, com a divulgação das fotos do evento, avisos de furtos e perda de documentos e *feedback* das apresentações dos djs. Durante minhas observações, percebi que as festas de música eletrônica iniciam-se no meio online e encerram-se no meio online. Porém, a movimentação no ambiente virtual sempre está relacionada a expectativas e eventos que ocorrerão ou já ocorreram em ambiente offline.

Durante meu trabalho de campo, tive a oportunidade de participar de um workshop de discotecagem com vinil, que foi realizado na cidade de São José, em Santa Catarina. O evento foi realizado em um sítio e teve como palestrante o dj residente do clube Terraza e idealizador da festa BATEU, Arthur Erpen, conhecido como dj Kosmo.

Quando cheguei ao local, e neste dia fui sozinho, conhecia apenas uma pessoa, o Ighor, que havia me feito o convite. Destaco que fui muito bem recebido tanto por ele quanto por sua companheira Edi Rebonatto. Mesmo assim, fiquei um tanto desconfortável, pois não conhecia mais ninguém por lá. Durante a realização deste evento, observei que a grande maioria dos presentes era dj ou tinha interesse em tornar-se um. Creio que talvez este seja o motivo pelo qual houve certa surpresa quando me identifiquei como pesquisador e expliquei a intenção da minha pesquisa.

Destaco dois pontos relacionados a este evento: o primeiro foi perceber que, para além das festas, existe uma rede de atores ligada ao universo da música eletrônica, muito maior do que djs e produtores apenas. Em um dado momento, foi-me apresentado uma espécie de articulação que ocorre com djs que tocam vinil: sites ligados à compra, venda e troca de vinis usados, bem como eventos presenciais com este mesmo fim aconteciam com bastante frequência.

Neste caso, percebi que não somente os djs, mas as pessoas que organizavam estes eventos, sites e transportadores de alguns vinis de sebos que participavam destes eventos acabam passando despercebidas. Também faziam parte desta rede e, portanto, desta *cena*,

³⁹*After* (do inglês, *depois*) é uma expressão que caracteriza a festa que ocorre em continuidade à festa que está se encerrando.

uma observação muito próxima às de Sara Cohen, quando pesquisou ao universo das festas de rock em Liverpool.

Figura 4 – Workshop de discotecagem com vinil



Fonte: Divulgação Facebook, 2019.

O evento foi fechado com uma festa. Nesta festa de encerramento, conheci o Guto, que faz parte de um coletivo chamado Boca a boca. Este coletivo tem por finalidade intervenções artísticas no espaço público, entretanto, apresentam-se em “locais fechados”. Tive a oportunidade de ver uma de suas intervenções na ocupação que ocorreu na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em 2019.

Durante a breve conversa que tive com Guto expliquei o objetivo de minha pesquisa e, entre uma cerveja e outra, perguntei a ele qual era a sua concepção de cena musical. Percebi que sua concepção de cena era baseada na narrativa *mainstream vs. underground*.

Observei que Guto pontuava que a *cena* da qual fazia parte estava ligada ao *underground*, à improvisação e a um engajamento político. Isto me lembrou narrativas de outras festas como a BATEU de Florianópolis e a Mamba Negra, de São Paulo.

O que me chamou atenção tanto nesta conversa, como na com Isaac e Alex, e no próprio workshop, foi o fato de observar que, além do termo *cena* ser uma categoria nativa utilizada pelos integrantes deste grupo de frequentadores de festas de música eletrônica, é

também bastante impreciso, e sempre estará relacionado ao espaço que você ocupa na hierarquia deste grupo e ao grau de filiação e pertencimento a este grupo.

Outra observação que merece destaque é o fato de a dimensão geográfica desta cena estar ligada a relações de tensão entre posicionamentos políticos e de relação com outros campos artísticos, bem como outros clubes e coletivos promotores de festas de música eletrônica. Na conversa que tive com Isaac, ao explicar sua concepção de *cena musical*, ele afirma que o que pensava a respeito da *cena* valeria “tanto para cena musical, como para qualquer outra”⁴⁰.

3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CAMPO

Durante a pesquisa de campo, percebi que a ideia de *cenais musicais*, enquanto modelo teórico, não dava conta da maior parte dos fenômenos que observava. Tanto o proposto por Straw (1991; 2013), como o que fora complementado por Bennett e Peterson (2004) e Sá (2011; 2013).

Algumas críticas apontadas por outros pesquisadores constituem-se a partir destas lacunas deixadas em aberto (CAMBRIA, 2017; PEDRO *et al*, 2018). Este tópico tem por objetivo discorrer sobre algumas destas lacunas. Essas que podem, de certa forma, serem solucionadas com outros modelos teóricos.

O primeiro ponto de destaque direciona-se para o fato de o conceito não conseguir justificar como as hierarquias constituem-se dentro do que estes autores ligados a Straw entendem por *cena*⁴¹. Uma autora bastante mobilizada para justificar estas hierarquias é Sarah Thornton (2003): em seu trabalho a respeito das festas *rave* que ocorriam na Inglaterra na década de 1990, a autora, baseada no trabalho de Pierre Bourdieu em “A distinção: crítica social do julgamento” cunha o conceito de *capital subcultural* para pensar como estes atores posicionavam-se nestes grupos, considerados por ela como *subculturas*.

Este *capital subcultural* seria uma derivação do *capital cultural* de Bourdieu, sendo que a posição de um sujeito nesta subcultura seria determinada pelo conhecimento que este sujeito teria sobre algo que julga-se importante nesta subcultura. Este *capital subcultural*, portanto, seria um instrumento de distinção entre os integrantes desta subcultura.

⁴⁰ Conforme conversa informal com Isaac Varzim, em Florianópolis, 2020.

⁴¹ Crítica similar é apresentada por Pedro *et al*. 2018.

Contudo, apesar deste conceito ser bastante interessante, ele não considera as relações de poder entre estes grupos distintos, tampouco explica as relações de hierarquia e poder dentro destes grupos, bem como do processo de mobilidade hierárquica dentro destes segmentos. Algo apontado por Isaac é o fato de que para você ser “alguém na noite” e “sair na foto” é necessário que você tenha uma rede extensa e qualificada de contatos e conhecidos. Isso ficou muito evidente na distinção entre as categorias de *promoters* que atuam no clube Terraza, sendo que esta comparação poderia se estender para a relação com os djs, por exemplo.

Outro ponto de destaque é para a divisão das *cenas* enquanto locais, translocais e virtuais. Durante o trabalho de campo, observei, principalmente, que as redes sociais desempenham um papel importantíssimo tanto na divulgação das festas, como sendo parte inicial dela, conforme apontei no tópico anterior.

Entretanto, não vejo como sendo possível um evento no *Facebook*, um set⁴² gravado no *SoundCloud*, um vídeo no *YouTube*, ou uma playlist no *Spotify* ser considerada uma cena por si só. Vejo estes elementos como instrumentos mediadores de relações, mas que são sempre relacionados a algo que ocorre no mundo offline.

Da mesma forma que esta divisão entre local e global parece não ser muito válida para este contexto de fomento de festas de música eletrônica e da própria produção de música eletrônica. Conforme apresentado nos dois primeiros capítulos, a música eletrônica, principalmente no Brasil, adotou formas estrangeiras, apropriando-se de estilos como *techno* e *house*, porém sempre misturando-os com estilos e gêneros musicais regionais. (BACAL, 2003; APPADURAI, 1996).

Aliado a esta perspectiva, Bacal (2003) apresenta uma concepção importante relacionada a distribuição espacial das festas no espaço urbano. A autora afirma que as festas e clubes por vezes reinventam-se, transformando locais em espaços. Ou seja, bares, restaurantes, um rancho de pescadores, galpões e construções abandonadas tornam-se espaços para a realização destas festas e, logo após, retornam a sua condição de lugar estabelecido.

Ainda discorrendo sobre a noção geográfica das *cenas*, é de extrema importância associar o que foi apontado até agora com a categoria de *circuito* de Magnani (2014), onde

⁴² Sequência de músicas mixadas por um dj.

este circuito de festas é considerado como tal devido a acordos e conveniência entre seus frequentadores.

Algo que me chamou a atenção nas conversas que tive durante o trabalho de campo é que em momento algum os clubes mais conceituados eram apontados como integrantes de uma *cena musical* eletrônica. Neste caso refiro-me aos beach clubs de Jurerê e grandes festivais voltados para a música comercial. Em alguns momentos o próprio clube Terraza era apontado como sendo um clube mais comercial em relação às festas independentes, consideradas *undergrounds*.

Ou seja, a partir da conveniência de acordos entre os integrantes deste grupo, um clube ou outro, tanto de Florianópolis como de outro estado, ou apenas um grupo muito pequeno de clubes na cidade poderia ser considerado como uma *cena*.

Outra categoria que auxiliou-me no trabalho de campo foi a de neotribalismo em Maffesoli (1998). Por meio desta categoria, o autor, analisado por Jacques (2007, p. 8), observa que em nossa sociedade contemporânea há a formação de comunidades afetuais, caracterizadas por um compartilhamento ético e estético. Durante meu trabalho de campo, isso foi bastante perceptivo, principalmente com a ideia de pertencimento a um grupo pelo fato de frequentar uma festa ou determinado clube, escutar determinado estilo musical e ser adepto a determinada forma de vestir-se.

Um último ponto merece destaque. Em entrevista a Jeder Janotti Jr. (2012, p. 8), Straw afirma:

Como já indiquei, estou menos interessado na noção de comunidade, pois esta tende a centrar-se exclusivamente nas relações entre pessoas (e não nas relações entre pessoas e lugares, coisas e processos). No entanto, como muitas teorias sociais interessantes se debruçam sobre a maneira como as pessoas coabitam os espaços urbanos do mundo contemporâneo (e o fazem em contextos de crescente diversidade étnica/racial/cultural), penso que a noção de comunidades musicais pode assumir nova importância.

A partir desta declaração, percebemos que uma das justificativas para o fato de o conceito de *cenais musicais* deixar tantas lacunas e carecer de um modelo teórico consistente para as análises das dinâmicas culturais urbanas é que ele desconsidera o campo de relações, caracterizadas por acordos e disputas entre os sujeitos que integram determinado grupo ou comunidade. O próprio autor afirma que pouco está interessado neste tipo de relação, de forma a considerar válidos outros modelos teóricos que debruçam-se sobre estas formas de análise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo central discorrer acerca do potencial do conceito de *cenas musicais* proposto por Will Straw para a análise das dinâmicas culturais urbanas. Para isso, propôs-se realizar uma etnografia do universo das festas de música eletrônica em Florianópolis. Esta pesquisa torna-se relevante em um contexto de expressiva utilização deste conceito em âmbito acadêmico, sendo que na última década este conceito vem sendo alvo de inúmeras críticas.

Segundo a bibliografia consultada, observam-se poucos trabalhos de grande volume produzidos, sendo que os trabalhos realizados nos últimos vinte anos limitam-se a artigos em coletâneas. Outro aspecto que merece ser destacado é o fato de que, assim como há a carência de trabalhos robustos e de grande volume acerca do conceito proposto por Straw, também há poucos trabalhos produzidos do ponto de vista antropológico e etnomusicológico.

Por meio da construção da etnografia das festas de música eletrônica, foi possível observar que o conceito proposto por Straw, reformulado por Bennett e Peterson e introduzido no Brasil por Sá e Janotti Jr. carece de um modelo teórico robusto e consistente, bem como de uma metodologia definida.

Observa-se que, nos trabalhos que utilizam este conceito como modelo teórico, é apresentado, enquanto técnica de coleta de dados, a utilização do que é chamado, por tais autores, de “abordagem etnográfica”.

Contudo, não há qualquer discussão realizada a respeito da utilização da observação participante, que terá como produto o relato etnográfico. Os autores parecem não se importar com a não utilização de autores da antropologia para fazer este tipo de debate.

Apesar da responsabilidade de produzir esta monografia, creio que “pequei” em alguns momentos, contudo considero extremamente válido este primeiro exercício de escrita e pesquisa. Acredito que consegui, de certa forma, responder à pergunta que norteava este trabalho, a respeito do potencial deste conceito nas análises das dinâmicas culturais em Florianópolis.

Conforme apresentado nos capítulos deste trabalho, o conceito de *cenas musicais* não consegue responder de forma precisa as questões que emergem na observação das práticas artísticas relacionadas às relações entre os agentes que compõem este núcleo.

Uma das inquietações que tive em meu trabalho de campo era relacionada às articulações políticas frente a grandes grupos da construção civil, do mercado fonográfico e dos grandes clubes na cidade. Esse é um ponto interessante que poderia ser abordado em pesquisas futuras, tanto a partir da utilização do conceito de *cenar* enquanto modelo teórico como partindo de outra abordagem.

Por fim, agradeço muito às pessoas que tive a oportunidade de conhecer e conversar e espero que possamos continuar nos encontrando nas mais variadas festas que esta vida nos proporciona.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os djs no cenário da música eletrônica**. Apicuri, 2012.

BECKER, Howard. **Art worlds. Berkeley and Los Angeles**. University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. Introducing Music Scenes. In: **Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual**. Andy Bennett e Richard A Peterson (orgs.) Nashville: Vanderbilt University Press, p. 1-15, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. rev. 2. Reimpr. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

CALÁVIA SAEZ, Oscar. **Esse obscuro objeto da pesquisa**. Ilha de Santa Catarina: Ed. do autor. 2013.

CAMBRIA, Vincenzo. **'Cenas musicais': reflexões a partir da etnomusicologia**. MÚSICA & CULTURA (SALVADOR), v. 10, p. 1-17, 2017.

COHEN, Sara. **Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

DIAS, Rafael Damaceno. **Que invasão é essa? Leituras sobre conflitos socioculturais em Florianópolis (1970-2000)**. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun: Adventures in sonic fiction**. Quartet Books, 1998.

FINNEGAN, Ruth. **¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo.** *TRANS-Revista Transcultural de Música*, núm.6, 2002.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. **Os DJs da perifa: música eletrônica, mediação, globalização e performance entre grupos populares em São Paulo.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura.** **In: A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC- Livros Científicos Editora S.A, 1989.

IRWIN, John. **Scenes.** Beverly Hills: Sage, 1977.

JACQUES, T. A. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais.** Dissertação de Mestrado não-publicada, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2007.

JANOTTI JR, Jeder. **"Entrevista - Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação"**. *E-Compós*, vol. 15, n. 2, p. 1-10, 2012.

JANOTTI JR, Jeder; SÁ, S. M. A. P. (Org.). **Cenas Musicais.** 1. Ed. Guararema: Anadarco, 2013.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O Circuito: proposta de delimitação da categoria.** Ponto Urbe [Online], 15 | 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2041> Acesso: 18 de janeiro de 2020.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da música ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PEDRO, Josep; PIQUER, Ruth; DEL VAL, Fernán. **Repensar las escenas musicales contemporáneas: Genealogía, límites y aperturas**. Cuadernos de Etnomusicología Nº12, 2018.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: **Comunicação e estudos culturais**. GOMES, Itânia; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). Salvador: EdUFBA, 2011.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: Sobre a (in)validade da utilização de cena virtual. In: **Cenas Musicais**. Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.), p. 25-39 Guararema, SP: Anadarco, 2013.

SANTANA, Tarsila Chiara Albino da Silva. **Da house music à bagaceira: uma etnografia sobre música eletrônica, espacialidade e (homo) sexualidade masculina em Recife, PE**. Dissertação de Mestrado, 2017.

SEEGER, Anthony. 2008. **Etnografia da música**. Revista Cadernos de Campo, nº17, 2008.

SEEGER, Anthony. **Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos**. Revista antropológicas, v. 24, n. 2, 2013.

SHANK, Barry. **Dissonant Identities: The Rock ‘n’ Roll Scene in Austin, Texas**. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music**. Cultural Studies, vol. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: **Cenas Musicais**. Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.) Guararema, SP: Anadarco, p. 09-23, 2013.

STUBBS, David. **Mars by 1980: The Story of Electronic Music**. Faber & Faber Limited, 2018.

THORNTON, Sarah. **Club cultures: Music media, and subcultural capital**. Wesleyan University Press, 2003.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e Anglofonia: Sobre os Limites da Noção de Cena no Contexto Brasileiro. In: **Cenas Musicais**. Jeder Janotti Jr e Simone Pereira de Sá (orgs.), p. 57-70, Guararema, SP: Anadarco, 2013.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

WHYTE, William Foote. Treino em observação participante. In: **Sociedade de Esquina: a estrutura social de uma área pobre e degradada**. p. 301-309, Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

MEIO ELETRÔNICO

ALBUQUERQUE, Gg. **O nascimento do bregafunk é a história de sobrevivência dos MCs do Recife**. 2018. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/vbxkk3/historia-bregafunk-parte-1. Acesso em: 31 jan. 2020.

CIANI, Suzanne. **Biografia**. Disponível em: <https://www.sevwave.com/bio>. Acesso em: 31 jan. 2020.

GNIPPER, Patrícia. **A música eletrônica, desde os primórdios até hoje em dia - Parte 1**. 2016. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/a-musica-eletronica-desde-os-primordios-ate-hoje-em-dia-parte-1-76021/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

GNIPPER, Patrícia. **A música eletrônica, desde os primórdios até hoje em dia - Parte 2**. 2016. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/a-musica-eletronica-desde-os-primordios-ate-hoje-em-dia-parte-2-76901/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

GNIPPER, Patrícia. **A música eletrônica, desde os primórdios até hoje em dia - Parte 3**. 2016. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/a-musica-eletronica-desde-os-primordios-ate-hoje-em-dia-parte-3-78445/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

GNIPPER, Patrícia. **A música eletrônica, desde os primórdios até hoje em dia - Parte 4**. 2016. Disponível em: <https://canaltech.com.br/musica/a-musica-eletronica-desde-os-primordios-ate-hoje-em-dia-parte-4-78579/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades@**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/florianopolis/panorama>. Acesso em: 11 fev. 2020.

MORODER, Giorgio. **Discografia**. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/4205-Giorgio-Moroder>. Acesso em: 31 jan. 2020.

ROCHA, Camilo; FALCÃO, Guilherme. **Quais são as raízes negras da música eletrônica**. 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2019/09/27/Quais-s%C3%A3o-as-ra%C3%ADzes-negras-da-m%C3%BAsica-eletr%C3%B4nica>. Acesso em: 29 jan. 2020.

SHEEKY, Paul. **Triptree Productions**. Disponível em: <http://www.triptreeproductions.co.uk/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

TAYLOR, Kenneth John. **Ishkur's Guide to Electronic Music**. Disponível em: <http://music.ishkur.com/#>. Acesso em: 29 jan. 2020.