
TRANSE MAQUÍNICO: QUANDO SOM E MOVIMENTO SE ENCONTRAM NA MÚSICA ELETRÔNICA DE PISTA

Pedro Peixoto Ferreira

Universidade Estadual de Campinas/Cebrap – Brasil

Resumo: Desde sua emergência histórica em meados da década de 1970, a música eletrônica de pista (MEP) sempre teve como principal objetivo fazer as pessoas dançarem pela escolha criteriosa de músicas dançantes e dos melhores momentos e maneiras para reproduzi-las. Apesar do crescente interesse de pesquisadores de diversas áreas pelo estudo de assuntos relacionados à MEP, nota-se uma certa tendência de reduzi-la a idéias e conceitos forjados para o estudo de estilos musicais que não se baseiam na dança. Este artigo buscará apontar alguns dos problemas trazidos por essa tendência, além de sugerir alternativas a ela, dentre as quais merecerá destaque a relação entre som e movimento no transe maquínico.

Palavras-chave: dança, DJ, música eletrônica de pista, transe.

Abstract: Since its historical emergence in the mid-70's, electronic dance music (EDM) has always had as its main objective to make people dance by reproducing the right sounds at the right moments and in the right manner. Notwithstanding the growing interest of researchers from diverse fields in the study of subjects related to EDM, there is a noticeable tendency to reduce it to ideas and concepts originally forged for the study of musical styles not based on dance. This article will try to point out some problems brought up by this tendency and also suggest alternatives to it, with special attention to the sound-movement relation in machinic trance.

Keywords: dance, DJ, electronic dance music, trance.

No mundo natural, percebemos que a graça é mais forte e vigorosa quanto mais fracos e débeis são os poderes da razão. Mas assim como uma linha, quando cruza outra, surge subitamente do outro lado do ponto de cruzamento depois de passar pelo infinito; ou assim como a imagem em um espelho côncavo, depois de recuar ao infinito, reaparece subitamente diante de nossos olhos, também a graça

reaparecerá após a passagem do conhecimento pelo infinito. Assim, a encontraremos, em sua mais pura forma, ou em um corpo totalmente privado de consciência, ou em outro que a possui infinitamente; isto é, na marionete ou no deus. (Von Kleist, 1983, p. 184, tradução minha).

Música eletrônica de pista (MEP) serve para dançar sem parar. Sem dúvida, é possível fazer muitas outras coisas ao som de MEP, mas é a imersão em uma experiência intensa de dança ininterrupta, mais que qualquer outra atividade, que define a especificidade da MEP. Com isso, deve-se entender que é na continuidade da dança que a MEP encontra o seu nexos operatório. A incompreensão desse princípio elementar pode levar a inúmeros mal-entendidos, sendo um dos mais comuns a idéia freqüentemente reiterada de que a MEP atual seria um desenvolvimento de movimentos estéticos de vanguarda do século passado – como o futurismo, a música concreta, a música eletroacústica ou o minimalismo – e de que o DJ¹ seria um descendente direto de músicos experimentais como Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen ou Steve Reich. Não se trata aqui de rejeitar pura e simplesmente essa ascendência, que além de ser propagada por muitos pesquisadores do assunto (Bacal, 2003, f. 55; Neill, 2002, p. 4; Prochak, 2001, p. 15; Young, 2000, p. 15) é inclusive promovida por muitos DJs, em especial aqueles reunidos sob o rótulo de Intelligent Dance Music (IDM). Trata-se tão-somente de perceber como esse tipo de correlação, aparentemente inofensiva, contribui para a incompreensão da MEP. Para isso, basta verificar o que de fato acontece quando adeptos contemporâneos dessas vanguardas artísticas se deparam com a MEP e seus DJs.

¹ “DJ” é a abreviação de *disc jockey*, termo usado pela primeira vez em 1941 para designar o “condutor dos discos” (cf. Brewster; Broughton, 2000, p. 27). Como atestam as duas entradas que o verbete “DJ” mereceu no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, existem dois usos distintos para o termo: de um lado, os DJs de rádio, que desde os anos 1950 “tocam e ajudam a selecionar os sucessos populares do dia” e que atualmente têm a companhia dos apresentadores de vídeos na TV (cf. Buckley, 2001); do outro lado, os DJs que, a partir do final dos anos 1970, “criam música contínua para a dança através da manipulação de faixas pré-gravadas pela mixagem e sobreposição” e que ganharam fama internacional a partir dos anos 1990 (cf. Peel, 2001). Os dois tipos de DJ freqüentemente se misturam, mas a função de cada um é nitidamente distinta: sucesso comercial de um lado, eficácia sonoro-motora do outro. A definição de DJ adotada aqui é a segunda, preocupada sobretudo com a sua relação com a dança

Stockhausen, por exemplo, freqüentemente considerado “o avô da música eletrônica” (cf. Negromonte, 2001; Shapiro; Lee, 2000, p. 228) e encarado por muitos como uma das principais referências eruditas da MEP, não tem meias-palavras quando se trata de menosprezá-la. Entrevistado por um jornal brasileiro em ocasião de uma apresentação sua no país, ele disse, sobre o grupo alemão de música eletrônica Kraftwerk (que sempre se declarou fortemente influenciado por ele):²

[É] muito simples! [...] Eu esperava mais polifonia, mais mudanças ricas de estruturas, harmonias etc. É muito limitado em termos de qualidade musical. É uma coleção atmosférica de eventos, mas de envergadura muito, muito pequena. (Stockhausen apud Negromonte, 2001).

Noutra ocasião, quando foi convidado por uma rádio inglesa a comentar o trabalho de quatro DJs de IDM (Aphex Twin, Scanner, Plastikman e Daniel Pemberton), ele insistiu para que eles escutassem às suas próprias composições das décadas de 1950 e 1960 para que “aprendessem” a usar “mudanças de tempo e de ritmo”, “ritmos não-métricos e não-periódicos”, “relações harmônicas estranhas e complexas” e a “eliminar as repetições”. Para um dos DJs em especial (Plastikman), ele ofereceu o seguinte conselho:

Sei que ele quer causar um efeito especial em casas noturnas [...], no público que gosta de viajar com essas repetições, mas ele deveria ter muito cuidado, pois esse público o abandonará assim que uma nova droga musical aparecer no mercado. (Stockhausen et al., 2006, p. 382, tradução minha).

Sustentando que o que esses DJs fazem já foi feito com mais qualidade por músicos de vanguarda do passado, ele termina então sugerindo que eles

² Os membros originais do Kraftwerk, Ralf Hütter e Florian Schneider (ambos com formação musical clássica), começaram a tocar juntos nos anos 1960 como expoentes de um estilo conhecido como Krautrock e lançaram o primeiro disco como Kraftwerk em 1970, mas foi principalmente a partir do disco *Autobahn*, de 1974, que eles assumiram uma linguagem totalmente eletrônica (cf. Arango, 2005, f. 134-147; Reynolds, 2000, p. 33-34; Sicko, 1999, p. 23-24). Sediados em Düsseldorf, Hütter (cf. Dery, 1991, tradução minha) conta que eles estavam “perto de Colônia, onde se situava o estúdio eletrônico usado por Stockhausen”, que “era comum que jovens fossem escutar Stockhausen” e que o Kraftwerk pode ser considerado “a segunda geração de exploradores eletrônicos, depois de Stockhausen”. O grupo Kraftwerk continua ativo atualmente.

“aprendam com obras que já passaram por muitas tentações estilísticas e que se recusaram a ceder a essas modas” (Stockhausen et al., 2006, p. 383, tradução minha). Poderíamos sintetizar as críticas de músicos eruditos como Stockhausen³ à MEP principalmente em três pontos: 1) a repetitividade, elemento formal básico da MEP voltado à produção de um estado hipnótico de transe; 2) a simplicidade, estética modular da MEP baseada na sobreposição de gravações diferentes; e 3) a funcionalidade, princípio operatório da MEP que a liga necessariamente à dança. O problema é que tais críticas ignoram o fato de que, nas palavras de Bill Brewster e Frank Broughton (2000, p. 174, tradução minha), “o corpo faz exigências diferentes daquelas do ouvido”.

Em suas respostas a Stockhausen, os DJs por ele criticados foram obrigados a dizer o óbvio: Aphex Twin sugeriu que ele “deixasse de fazer padrões abstratos e randômicos impossíveis de se dançar”; Scanner evocou John Cage para lembrar que “a repetição é uma forma de mudança”; Pemberton constatou que Stockhausen é “tão pouco repetitivo que nunca chega a lugar nenhum”; e Plastikman nem se deu ao trabalho de responder. Aphex Twin terminou convidando Stockhausen para sair e se divertir um pouco com ele e seus amigos, e Pemberton sugeriu ainda que o músico alemão “experimentasse mais com melodias convencionais” e “deixasse de ter tanto medo da normalidade” (cf. Stockhausen et al., 2006, p. 383-385). Note-se que estamos aqui citando algumas das referências mais “eruditas” da MEP, justamente os DJs que se destacam por suas experimentações menos óbvias e com relações mais tênues com a dança. Mesmo assim, é à diversão mais convencional da dança coletiva e ininterrupta que eles recorrem para justificar sua própria estética.

O que vemos nas declarações de Stockhausen sobre a MEP é um exemplo extremo de uma tendência muito comum na teorização sobre ela: tomá-la pelo que ela não é. De fato, os procedimentos técnicos e as máquinas dos DJs

³ A escolha de Stockhausen como exemplo, e não de outro músico eletrônico erudito (contemporâneo ou não), se deu pela disponibilidade de material bibliográfico referente a ele. Como complemento, poderíamos citar aqui o músico francês Pierre Henry (criador, em meados do século passado e junto com Pierre Schaeffer, da *musique concrète*), para quem a MEP é “música das cavernas” com um “tam-tam constante”, “muito pouco surpreendente”, “sem poesia” e “excessivamente dependente de seu local de consumo”, “do volume” e “das reações fisiológicas [em detrimento das mentais]” (Henry, 2000, p. 22-23, tradução minha).

de MEP podem ser superficialmente bastante semelhantes àqueles de um músico das vanguardas eruditas supracitadas. No entanto, basta olhar para o público e abrir-se para o som que sai dos alto-falantes para perceber o fosso que separa o músico erudito do DJ. Músicos eruditos buscam sobretudo chocar, romper com tradições estéticas, explorar novas linguagens. Os ruídos mecânicos da música futurista, as colagens experimentais da música concreta, as sínteses e modulações da música eletroacústica e as repetições hipnóticas da música minimalista foram, acima de tudo, experimentações estéticas de vanguarda que freqüentemente desagradavam um público acostumado às tradições.⁴ Já o uso dessa herança experimental por DJs de MEP é, mesmo nos casos mais inovadores, sobretudo um recurso para fazer as pessoas dançarem e se divertirem. Em suma, assim como, nas palavras de Gilles Deleuze (1992, p. 626-627, tradução minha), “existem mais diferenças entre um cavalo de arado e um cavalo de corrida do que entre um cavalo de arado e um boi”, parece epistemologicamente mais vantajoso notar que há mais diferenças entre a MEP e as vanguardas artísticas eletrônicas do que entre a MEP e o *funk* suado de James Brown.⁵

À primeira vista, esse tipo de argumento poderia soar como um rebaixamento da MEP, como se assim ela se tornasse apenas diversão e entretenimento sem nenhum valor estético. Aliás, parece ser justamente contra esse tipo de preconceito que muitos insistem numa suposta linhagem erudita da MEP. No entanto, se os objetivos deste texto forem cumpridos, o leitor compreenderá que, em vez de buscar o valor estético genuíno da MEP numa herança erudita duvidosa, o melhor seria buscá-lo na sua própria capacidade imanente de tornar perceptível uma realidade comum ao som e ao movimento.

⁴ Os concertos futuristas de 1913-1914 se celebrizaram pela “fúria reacionária” que provocaram no público (cf. Payton, 1976, p. 33-35, 43-44), e Bruno Nettl (1983) inicia um texto sobre as relações entre música e linguagem justamente com uma anedota sobre um musicólogo idoso que exclamava, após uma apresentação de música eletrônica na década de 1950: “Isso simplesmente não é música”.

⁵ James Brown (1933-2006) foi um cantor norte-americano normalmente tido como o criador do *funk*, graças à ênfase rítmica que suas músicas (inicialmente classificadas como *soul*) ganharam a partir do final dos anos 1960. Sobre a importância da rítmica de James Brown para a música popular norte-americana, conferir Stewart (2000).

Máquinas a serviço da dança

Vimos acima que é na música dançante disponível em discos de vinil e em fitas magnéticas nos anos 1970, e não nos concertos eruditos de música de vanguarda da mesma época, que devemos buscar a filogênese da MEP, isto é, a emergência de sua especificidade. Voltando um pouco no tempo, podemos dizer que a pré-história dos DJs de MEP se inicia com os DJs de baile que começaram a aparecer a partir da década de 1950, tocando gravações de música dançante para um público em busca de diversão.⁶ *rock, jazz, swing, soul*, samba, tudo o que animasse a pista de dança podia ser tocado por esses primeiros DJs. Provavelmente por servirem como substitutos mais baratos para bandas de baile, esses DJs ainda tratavam suas gravações como produtos acabados, que deviam ser tocados do início ao fim e eventualmente seguidos de palmas do público.⁷ Seria apenas na segunda metade da década de 1970 que o DJ passaria a encontrar os meios técnicos para ir além da mera reprodução de gravações, experimentando mais ativamente e sistematicamente com os efeitos de diferentes regulagens e combinações sobre a pista de dança.

Dentre as inovações tecnológicas que possibilitaram essa mudança nos anos 1970, inaugurando a história própria dos DJs de MEP, merecem destaque:

- o desenvolvimento comercial de *subwoofers*, alto-falantes capazes de reproduzir com qualidade as frequências graves (abaixo de 500 Hz) e subgraves (abaixo de 20 Hz), tão valorizadas na MEP por seu potencial imersivo e vibratório (cf. Anet, 2003);
- o desenvolvimento comercial, a partir de 1975, do formato *single* de 12 polegadas (o *software* do DJ, segundo Simon Reynolds, 1999, p. 271), no qual as músicas passaram a ser prensadas em sulcos mais profundos,

⁶ Bons relatos sobre esse período nos Estados Unidos e na Europa podem ser encontrados em Poschardt (1998, p. 57-65) e Brewster e Broughton (2000, p. 34-36, 44-72). Sobre o mesmo período no Brasil, conferir Asséf (2003, p. 19-34).

⁷ Em seu estudo jornalístico sobre a história do DJ no Brasil, Claudia Asséf (2003, p. 23) descreve como o público de bailes paulistanos animados por uma certa Orquestra Invisível Let's Dance "batiam palmas, como se aplaudissem uma orquestra de verdade no final de uma execução impecável". Veremos adiante como esse tipo de aplauso ganharia muito mais sentido se fosse visto como dirigido não a uma suposta "orquestra de verdade", mas sim à própria "orquestração invisível" do som e do movimento.

mais espaçados e a 45 rotações por minuto, permitindo uma qualidade de som superior e um tempo de gravação maior do que no single de 7 polegadas (abrindo espaço para versões mais experimentais das músicas e para um uso mais completo das intensidades e do espectro de frequências), além de ser muito mais facilmente manipulável (permitindo ao DJ localizar visualmente os pontos específicos da música e acessá-los com precisão) (cf. Brewster; Broughton, 2000, p. 178-179);

- o lançamento, em 1979, do toca-discos de preferência da maioria dos DJs ainda hoje, o modelo SL-1200Mk2 da Technics (o *hardware* do DJ, segundo Reynolds, 1999, p. 171), com seu controle de velocidades (*pitch*) e seu alto torque, duas exigências para que os DJs pudessem sincronizar precisamente dois discos diferentes e manipulá-los livremente com as mãos.

Outras tecnologias igualmente importantes para a transformação ocorrida nessa época na prática do DJ já existiam antes, mas passaram então a ser usadas sistematicamente por eles na busca por um controle cada vez maior da pista de dança, como:

- o *mixer* – disponível comercialmente e usado em casas noturnas desde o início dos anos 1970 (cf. Brewster; Broughton, 2000, p. 140) –, com o qual os DJs podiam não apenas “misturar” de maneira controlada duas fontes sonoras, mas também escutá-las independentemente do público (um sistema de monitoramento por fones de ouvido⁸ que permite ao DJ preparar o som antes de abri-lo para o público);
- o gravador de fita magnética de rolo (disponível comercialmente e usado em estúdios e por artistas de *musique concrète* desde o final dos anos 1940), com o qual os DJs passaram a fazer versões editadas de músicas sob medida para a sua pista de dança (os *remixes*);⁹

⁸ Os fones de ouvido, também essenciais, são tão antigos quanto a fonografia mecânica. Uma admirável genealogia do fone de ouvido como “técnica de audição” iniciada com os estetoscópios médicos do século XIX pode ser encontrada em Sterne (2003, p. 87-136).

⁹ Tom Moulton é creditado como o criador desse tipo de prática, tendo feito suas primeiras reedições em 1972 (cf. Reighley 2000, p. 33; Brewster; Broughton 2000, p. 174-177), mas já se sabe que DJs jamaicanos faziam coisas semelhantes desde os anos 1960 (cf. Brewster; Broughton 2000, p. 108-122). No Brasil, a prática da reedição esteve desde o início mais ligada ao rádio e à música *pop* do que à pista de dança, começando na segunda metade dos anos 1970 e ganhando força como estratégia comercial do *pop-rock* nacional nos anos 1980 (cf. Assef 2003, p. 112-113, 125-128).

- os sintetizadores eletrônicos (disponíveis comercialmente desde o início dos anos 1970), capazes de sintetizar tanto tons quanto ritmos e usados pelos DJs tanto como acompanhamento ou base em suas apresentações quanto como recurso composicional.¹⁰

A confluência de todas essas técnicas e tecnologias nas pistas de dança da segunda metade dos anos 1970 representou um salto no grau de controle efetivo dos DJs sobre a sua relação com a pista de dança: se antes eles eram obrigados a trabalhar com um material contingente, com músicas que eram o resultado dos processos mais diversos visando os fins mais variados, a partir de então eles passaram a contar com um material produzido especificamente para a sua atividade e muitas vezes produzido por eles mesmos através de colagens e/ou sínteses sonoras. Em outras palavras, durante a segunda metade dos anos 1970 o DJ passou da condição de simples receptor e reproduzidor de gravações que tinham inúmeras outras funções além daquela específica à sua relação direta com o seu público para a de produtor especializado de gravações voltadas especificamente para essa relação. E qual era a especificidade dessa relação? Uma certa sinergia entre som e movimento que, quando bem conduzida, podia produzir experiências extraordinárias e não raro consideradas xamânicas.¹¹

A ciência da batida quebrada

Um dos principais resultados dessa evolução técnica e tecnológica das atividades dos DJs ocorrida na segunda metade da década de 1970 foi aquilo que, mais recentemente, passou a ser chamado de *breakbeat science*, ou “ci-

¹⁰ Sintetizadores harmônicos experimentais já existiam desde a segunda metade da década de 1950, mas foi apenas com o lançamento comercial do Mini-Moog em 1970 que eles ganharam uso corrente na música popular (cf. Berk, 2000, p. 191; Lee, 2000, p. 6; Moog, 1999, 2000, p. 207; Pinch; Bijsterveld, 2003, p. 547-548, 553; Shapiro; Young, 2000, p. 18). Quanto aos sintetizadores de ritmo, os primeiros foram lançados comercialmente em 1969, mas os primeiros modelos comerciais programáveis datam de 1975 (cf. Poschardt, 1998, p. 222).

¹¹ O DJ Larry Levan, que tocou no Paradise Garage em Nova Iorque a partir de 1977, consta como sendo o primeiro DJ a ser chamado de “xamã” (cf. Reynolds, 1999, p. 35). Sobre a relação persistente entre xamanismo e MEP, conferir Ferreira (2006).

ência da batida quebrada”. Segundo uma narrativa muito difundida,¹² a observação repetida, por parte de DJs nova-iorquinos de *hip hop* como Kool Herc e Grandmaster Flash, de que a pista de dança tendia a explodir de excitação quando eles tocavam trechos bastante precisos de discos particulares, fez com que eles buscassem estender essa excitação através da repetição controlada desses mesmos trechos. O fato de que esses trechos eram geralmente os *breaks*¹³ das músicas, somado ao controle e ao impacto que as técnicas e tecnologias supracitadas garantiam aos DJs na exploração máxima do potencial cinético disparado por eles, explica o porquê do nome *breakbeat science*. Kodwo Eshun (1999, p. 176, tradução minha), que ofereceu talvez a melhor compreensão teórica dessa ciência, a definiu com as seguintes palavras:

Breakbeat science, segundo me parece, é quando Grandmaster Flash e DJ Kool Herc e todos aqueles caras isolam o *breakbeat*, quando eles literalmente vão para o ponto do disco no qual a melodia e a harmonia são suprimidas e as batidas da bateria e do baixo vêm para o primeiro plano. Ao isolarem isso, eles ligaram um tipo de eletricidade, tornando a batida portátil, extraindo a batida. Eu chamo isso de captura do movimento [*motion capturing*]. Em filmes como *Jurassic Park* e todos os grandes filmes com animação por computador, a captura do movimento é o dispositivo através do qual eles sintetizam e virtualizam o corpo humano. Eles pegam um cara dançando lentamente e fixam luzes em cada uma de suas articulações que depois são mapeadas numa interface e pronto, você literalmente captura o movimento de um humano e agora pode virtualizá-lo. Eu acho que foi isso que Flash e os demais fizeram com a batida. Eles pegaram uma batida em potencial, que sempre esteve lá, isolando-a [...] e materializando-a como uma porção de vinil que poderia ser repetida. Eles ligaram o potencial material do *break*, que permaneceu adormecido durante muito tempo.

¹² Conferir Poschardt (1998, p. 160-175), Eshun (1999, p. 13-24, 176), Reynolds (1999, p. 252), Toop (2000a, p. 91-92; 2000b, p. 60-67), Shapiro (2000b, p. 152-153), Reighley (2000, p. 43-51) e Brewster e Broughton (2000, p. 205-217).

¹³ O termo *break* começou a ser usado na década de 1920 para designar os solos de percussão e de bateria nos discos de *jazz* e é até hoje usado com o mesmo sentido nos mais diversos estilos musicais. Esse tipo de *break* é a origem das seqüências rítmicas conhecidas como *breakbeats* que, quando repetidas em seqüência, se tornam a base para novas produções – uma das fontes mais célebres de *breakbeats* são as gravações de James Brown (cf. Cutler, 1993, p. 14; Reynolds, 1999, p. 53; Stewart, 2000).

O que Eshun propõe aqui é a interpretação da ciência da batida quebrada como uma ciência da captura do movimento. A partir de então, o DJ passa a ter acesso a um dispositivo que lhe permite escolher precisamente, pela distribuição e repetição de *breaks*, quando e como a sua pista de dança atingirá e manterá picos de movimento.

A descoberta do *break* e a subsequente evolução da ciência da batida quebrada, apesar de marcarem o início histórico da MEP, não o esgotam. Com efeito, quando se trata de fazer as pessoas dançarem sem parar, não basta descobrir uma maneira certa de disparar o movimento coletivo da pista de dança. É preciso descobrir também uma maneira igualmente eficaz de manter esse movimento disparado, de estendê-lo ao máximo, para além dos limites alcançados pelos cientistas da batida quebrada. Essa evolução das técnicas de manutenção do movimento da pista de dança caberia a DJs de clubes voltados à música de batida simples de pulso constante, que passaria no final da década de 1970 a ser chamada de “disco”.

O processo de metronomização

Até o final dos anos 1970, o rótulo *disco music* (ou simplesmente “disco”) indicava qualquer música que fizesse as pessoas dançarem em uma discoteca (*rock, blues, soul, funk*, músicas latinas, africanas etc.). Foi apenas no final daquela década, com o sucesso comercial de filmes que privilegiavam músicas com o pulso constante (como *Saturday Night Fever*, de 1977), que esse tipo de ritmo simplificado passou a ser uma característica distintiva da música disco.¹⁴

A idéia de reduzir a complexidade rítmica das músicas a um pulso forte, grave e constante é, a princípio, oposta à função desestabilizadora do *breakbeat*, com suas síncopes e seus complexos contratempos. Não obstante, foi a complementaridade entre o pulso constante e o *break* que inaugurou a fórmula mais elementar e duradoura da MEP: a captura do movimento pelo *break* e a sua manutenção pelo pulso constante. Vimos, com Eshun, que o potencial cinético do *break* foi descoberto por DJs de *hip hop* nos anos 1970 interessados em disparar, de maneira controlada, picos de movimentação em suas pistas de

¹⁴ Sobre essa mudança na definição de *disco music*, conferir Ross et al. (1995, p. 77), Poschardt (1998, p. 109), Shapiro (2000a, p. 46), Brewster e Broughton (2000, p. 194) e Reighley (2000, p. 31).

dança. O que vemos agora é que os DJs de disco da mesma época, interessados em prolongar ao máximo o movimento coletivo de suas pistas de dança, acabaram fazendo do *break* parte de um novo processo, intercalando-os estrategicamente em meio a longas seqüências de pulso constante.¹⁵

Deixando de lado a questão de se músicas de pulso constante são de fato mais fáceis de dançar do que aquelas de ritmo mais complexo,¹⁶ interessa-nos aqui sobretudo saber que elas também são freqüentemente consideradas mais fáceis de *mixar*, isto é, de serem sobrepostas e concatenadas de maneira contínua e sincronizada. DJs especialmente habilidosos já experimentavam com mixagens desde o final da década de 1960 (cf. Brewster; Broughton, 2000, p. 135-137, 159-161, 255; Reighley, 2000, p. 25), mas foi principalmente na segunda metade da década seguinte, com o pulso constante e marcado que passou a caracterizar as músicas rotuladas como disco, que a prática de misturar de maneira sincronizada duas gravações construindo uma continuidade sonora foi ganhando consistência. Determinante para esse processo foi a disseminação do uso dos sintetizadores de ritmo conhecidos como “baterias eletrônicas”, que passaram a garantir às músicas uma precisão metronômica antes inexistente, tornando habitual a sobreposição, sincronização e execução ininterrupta de músicas diferentes. A acoplagem direta dessas duas máquinas (o sintetizador de ritmos e o toca-discos) através da eliminação da mediação que impedia a

¹⁵ Segundo Brewster e Broughton (2000, p. 175), a primeira música a empregar explicitamente essa fórmula – isto é, o uso do pulso constante (o *four on the floor*) e de um *break* estratégico (o *breakdown*) – foi *Girl You Need a Change of Mind*, lançada por Frank Wilson em 1973. Desde os anos 1970, portanto, entende-se por *break* não somente os já mencionados solos de percussão e de bateria de estilos musicais ritmicamente mais complexos mas também trechos ritmicamente marcados de estilos musicais de pulso constante como a disco e, a partir da década seguinte, a *house* e o *techno*. Os dois sentidos não se excluem totalmente, mas diferem em muitos aspectos (cf. Shapiro; Lee, 2000, p. 217). Segundo o DJ Camilo Rocha, que confirma que “98%” das músicas eletrônicas de pista atuais já trazem *breaks* em sua estrutura, eles são paradas estratégicas que aliviam o público e ao mesmo tempo criam uma expectativa pela volta do ritmo principal, uma tensão que é resolvida por esse retorno: “A pessoa tá dançando e... alivia, ela respira, e de repente ela... sabe que a música vai voltar, então... [...] Cria uma tensão na música, entendeu?” (Camilo Rocha, comunicação verbal, 2003) Sobre a alternância pulso/*break*, conferir Ferreira (2006, f. 289-315).

¹⁶ Reynolds (1999, p. 253, tradução minha) encarou a emergência do pulso constante na disco como uma “simplificação de ritmos *funk* para torná-los mais dançáveis pelos brancos”, e o DJ brasileiro Marky (cf. Brandão, 2004, p. 29), diante do sucesso duradouro de ritmos de pulso constante (4x4), declarou: “O 4x4 é muito mais fácil de entender. É mais fácil de dançar.”

sua plena sinergia (os instrumentistas humanos, em especial o baterista¹⁷) abriria assim um novo campo de experimentações sistemáticas com a relação som-movimento.

Segundo Eshun (1999, p. 186), apesar de toda a percepção rítmica das pessoas ter mudado com a introdução dos sintetizadores de ritmo, muitos “evidentemente fingem que nada aconteceu”. De fato, ainda não foram devidamente reconhecidos os efeitos decisivos que a metronomização do andamento musical das músicas usadas pelos DJs teve, tanto na prática desses DJs – que passaram a poder experimentar sistematicamente com sobreposições sincronizadas e transições imperceptíveis entre músicas diferentes – quanto na de seu público – que passou a poder experimentar preferências por velocidades específicas que antes eram praticamente inexistentes enquanto realidades empíricas estáveis. Seria preciso notar, com Bob Ostertag (2002, p. 11), que o fato de a MEP tornar audível (melhor dizendo, dançável) a “grade mental que permaneceu implícita durante milênios de música humana” é, no mínimo, “revolucionário.”

Poderíamos, assim, dizer que o processo de metronomização da MEP parte da percepção de que havia um movimento continuado na pista de dança que estava sendo desperdiçado pelas interrupções que músicas convencionais impunham ao fluxo sonoro. Esse processo desemboca na experimentação sistemática dos DJs com músicas mais propícias à manutenção desse movimento e com técnicas e tecnologias que permitissem a produção de um fluxo ininterrupto de som. O que vemos aqui é a gradual emergência, ao longo da segunda metade da década de 1970, de uma relação muito particular entre o DJ e o seu público: uma relação baseada não na oposição entre um indivíduo criador e um público imóvel, mas sim na sondagem das tendências ao movimento de uma coletividade por um indivíduo tecnicamente preparado e equipado para a tarefa.

¹⁷ O DJ inglês Danny Tenaglia (cf. Brewster; Broughton, 2000, p. 161, tradução minha) comenta, por exemplo, que “as pessoas não percebem o quão difícil é mixar [...] discos com bateristas humanos”. Por sua vez, o DJ norte-americano Peter Calandra (cf. Reighley, 2000, p. 108) conta que “não há batida computadorizada [em discos antigos]” e que o DJ precisa “ter muita familiaridade com cada tempo e entender as nuances em cada ritmo”. O DJ pioneiro da *house* Jesse Saunders (cf. Reighley, 2000, p. 108, tradução minha) afirma, enfim, que “o baterista tenta, mas ele ainda não consegue manter o tempo exato por todo o disco, ele oscila”, “é um pesadelo”.

Da esquizofonia à transdução sonoro-motora

Foi a crença de que o som, quando tecnicamente reproduzido, estaria dissociado dos movimentos que o geraram originalmente, que levou o compositor e pesquisador canadense Raymond M. Schafer a diagnosticar a “esquizofonia” como a patologia própria da reprodução técnica do som.¹⁸ Segundo Schafer (2001, p. 133-134):

No princípio todos os sons eram originais. Eles ocorriam em determinado tempo e lugar. [...] Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, [...] [s]eparamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente.

O conceito schafariano tem, certamente, o mérito de “ilustrar a irracionalidade da justaposição eletroacústica para que, assim, ela possa deixar de ser aceita como óbvia” (Schafer, 2001, p. 140). No entanto, não se pode dizer que a mesma certeza exista quanto à adequação, no caso da MEP, do seu conceito essencialista de “originalidade”. Afinal, por que apenas a “justaposição eletroacústica” precisaria “deixar de ser aceita como óbvia”? Por que não aproveitar a aparente ruptura esquizofônica para questionar também a obviedade das fontes supostamente “naturais” do som? Seria preciso notar, junto com o historiador Jonathan Sterne (2003, p. 345, tradução minha), que a proposta de Schafer “traz em seu bojo afirmações sobre aquilo que necessariamente somos”, e conseqüentemente “sobre os limites daquilo que podemos vir a ser”.

Em seu fascinante estudo sobre as “técnicas de audição”, Sterne argumenta convincentemente que a reprodução técnica do som seria muito melhor compreendida se, ao invés de encarada como uma *dissociação* entre uma fonte sonora original e o som que ela produz, o fosse como uma *alteração* na

¹⁸ Em seu glossário, Schafer (2001, p. 364, grifo do autor) define assim a esquizofonia: “Esquizofonia (do grego *schizo* = partido e *phone* = voz, som) – [...] Separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica. Os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem. Os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser reapresentados em outros tempos e lugares. Emprego esta palavra *nervosa* para dramatizar o efeito aberrativo desse desenvolvimento do século XX.”

relação entre ambos pela introdução de uma nova *mediação*: o transdutor.¹⁹ Segundo o historiador, foi no final do século XIX que as pesquisas voltadas à reprodução técnica do som passaram da era artesanal dos autômatos para a era industrial dos fonógrafos. Essa passagem se deu graças à reorientação do foco dessas pesquisas, das fontes emissoras de sons e seus mecanismos particulares de produção, para o aparelho receptor dos sons e seu mecanismo genérico de transdução – isto é, dos mecanismos de membranas, cordas, diafragmas e alavancas da fonte emissora (as *causas* produtoras do som), para o processo técnico elementar de transdução (os *efeitos* produzidos pelo som). O som tecnicamente reproduzível passou a ser, a partir daí, o “som qualquer”, o “som em geral”, o som como um efeito genérico da propagação de uma vibração por meios diferentes, independentemente de qualquer causa particular.

O que Sterne nos mostra é que a reprodutibilidade técnica do som é baseada numa concepção de som segundo a qual todo e qualquer som, independentemente de sua fonte ou qualidade, consiste em um complexo de movimentos vibratórios que podem ser transferidos, pela operação genérica de transdução, entre diferentes meios. Com isso, não apenas a origem supostamente “natural” do som, mas também o seu destino se tornam recortes arbitrários de um processo muito mais amplo.

A MEP pode, em princípio, ser escutada em qualquer lugar. Porém, para além dessa indeterminação *de facto*, podemos dizer que é a relação do DJ com sua pista de dança que determina, *de jure*, a sua forma efetiva: certos sons tocados pelo DJ gerando certos movimentos na pista de dança e vice-versa, sem que se saiba ao certo quem veio antes. Assim, quando um produtor de MEP (que na maior parte das vezes é também um dos DJs que tocarão a música) em um estúdio de gravação seleciona e organiza sons de uma determinada maneira, ele já o faz a partir dos seus efeitos virtuais em uma pista de dança. Ele experimenta virtualmente com os movimentos de seu público ao experimentar atualmente com combinações sonoras e, assim, produz uma es-

¹⁹ Sterne (2003, p. 22, grifo do autor, tradução minha) mostrou extrema habilidade no manuseio de sua navalha de Ockham quando decidiu “partir de uma definição mais simples da reprodução técnica do som, uma que não dependa de um sujeito transcendental da audição: tecnologias modernas de reprodução sonora usam dispositivos chamados de *transdutores*, capazes de transformar o som em outra coisa e essa outra coisa de volta em som”. Tudo indica que, na MEP, a “outra coisa” na qual o som é transformado e que volta a se transformar em som é, acima de tudo, o movimento coletivo da pista de dança.

pécie de ferramenta²⁰ que tem como origem e destino a sua relação com a pista de dança. Nas palavras do mundialmente famoso DJ Fatboy Slim:

Quando você está tocando, passa horas incontáveis só olhando as pessoas dançarem [...]. Assim, você começa a perceber a quais partes de um disco as pessoas reagem e quais são mais eficazes em fazê-las dançar. Você simplesmente aprende o que faz as pessoas dançarem [...]. Quando estou no estúdio [produzindo uma nova música], eu penso na noite anterior e no tipo de coisa que funcionou com o público. (Fatboy Slim apud Brewster; Broughton, 2000, p. 353, tradução minha).

Acreditar que a fonte emissora do som na MEP se situa num estúdio de gravação ou nas escolhas individuais de um DJ seria insistir num recorte arbitrário e duvidoso de todo o processo, ceder a um hábito de pensamento que parece apenas desviar nosso olhar da operação que efetivamente se desenrola. “Quando se faz um disco para as pistas”, declara o DJ de *techno* Renato Cohen (cf. Assef, 2003, p. 217), “você não pode pensar que é um gênio criativo, que está vomitando sua sabedoria”, pois se “está fazendo uma ferramenta para outras pessoas trabalharem”. Segundo o *superstar* DJ Moby (cf. Taylor, 2001, p. 199), a trindade “produtor-DJ-público” se completa “quando o DJ, o produtor e o público são a mesma coisa/pessoa”, e como bem disse o DJ de *house* Joey Negro (cf. Poschardt, 1998, p. 122), uma boa faixa de MEP é feita “com a pista de dança na cabeça”. Justamente por isso, da mesma forma como a teia da aranha é um contraponto do vôo da mosca, pois “a aranha tem uma mosca na cabeça” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 120), uma MEP é um contraponto do movimento da pista de dança, pois o DJ tem uma pista de dança na cabeça. Nada mais distante, portanto, da esquizofonia diagnosticada por Schafer,²¹ ou

²⁰ Nas palavras de Tony Langlois (1992, p. 234-235, tradução minha), “a música gravada é uma ferramenta para uma *performance* e não uma cópia de uma”, sendo essa *performance* a “relação entre DJs e público”.

²¹ Ainda sobre o “equivoco esquizofônico”, vale citar o DJ de *techno* que descreveu a lembrança de uma festa como: “parece que eu tinha entrado na música, e a música entrou na pista e a pista entrou em mim, [...] fechou um ciclo” (DJ Arlequim, comunicação verbal, novembro de 2001). Ou ainda o freqüentador de festas de MEP que, em vez de se sentir separado de alguma suposta fonte sonora, sente-se “conectado num nível molecular com todos e com tudo” (depoimento em Fritz, 1999, p. 52, tradução minha). Ou, por fim, o jornalista especializado em MEP que terminou assim uma matéria: “Seja com o corpo ou com a alma, dance sem parar as infinitas combinações de átomos se movimentando daquela partícula que gerou a água para gerar a correnteza que gerou uma hidrelétrica que gerou eletricidade para gerar música nas caixas de som que estão gerando movimentos em você” (Croppa, 2002).

ainda da atitude autocentrada de compositores como Stockhausen frente à MEP.²²

Uma vez entendido que o principal objetivo do DJ é oferecer à pista de dança o som que corresponde ao seu próprio movimento continuado, qualquer outra preocupação individual do DJ ou qualquer outro evento sonoro-motor supostamente original recuam para o segundo plano. Sarah Thornton (1996, p. 66, tradução minha) já disse que “discos, nas mãos de um DJ, são, literalmente, sons sociais”, e Jeremy Gilbert e Ewan Pearson (1999, p. 118, tradução minha) parafrasearam Deleuze e Guattari afirmando que “uma pessoa, uma pilha de discos e um par de toca-discos ou um *sampler* é já ‘uma galera’”.²³ Em todos os casos, trata-se de buscar na relação entre o DJ e seu público tanto a origem quanto o destino dos sons e dos movimentos executados, qualquer contexto suplementar comparecendo como efeito parcial dessa relação elementar entre som e movimento.

Todo som tem um movimento como origem, isso é certo. O problema é encontrá-lo em cada caso, e a escolha por recortar o processo sonoro-motor aqui ou acolá é determinante para a sua compreensão. Assim, é preciso abrir os olhos para as evidências da experiência, que insistem em nos mostrar que os sons reproduzidos pelo DJ tornam audível um evento motor presente, e não qualquer *performance* musical passada. Há, de fato, um trajeto tortuoso entre os movimentos da pista de dança e o som que sai dos alto-falantes; um trajeto que atravessa tempo e espaço de maneiras às quais não estamos habituados,

²² Ainda sobre o “equivoco stockhauseniano”, em seu estudo sobre os bailes *funk* no Rio de Janeiro no final da década de 1980, Hermano Vianna (1988, p. 44, 94) constatou que o público “quer apenas se divertir, e não admirar a performance de um indivíduo ‘especial’ [...] Não é possível, segundo o ‘discurso nativo’, encontrar situações em que o DJ pense que seu trabalho foi muito bom e que os dançarinos é que não souberam apreciá-lo, como acontece com frequência em várias manifestações da arte moderna. Se não há uma interação imediata entre discotecário e público, a culpa é sempre do primeiro. Não existe público ‘frio’ que um bom DJ não saiba como esquentar.” Em seu relato sobre a cena *clubber* paulista e carioca do final da década de 1990, Érika Palomino (1999, p. 119) reclama: “Tem que tocar hit, tem que tocar as músicas que a gente conhece e gosta; não tem que mostrar ‘conceito’ nem ‘mostrar o trabalho’.” Falando sobre a influência da pista de dança em suas próprias produções, o DJ inglês Domu (cf. Calico, 2004, p. 17, tradução minha) declarou: “Quando eu toco minhas coisas realmente experimentais e elas não funcionam eu vou embora pensando: para que continuar fazendo isso se ninguém vai dançar?”

²³ Na introdução a *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1995, p. 11) declararam: “Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente.”

que embaralha as relações causais a partir das quais organizamos a nossa percepção cotidiana do mundo. Nada mais natural, visto que a alteração momentânea de nossa relação habitual com o mundo é, como veremos agora, justamente a operação que melhor dá conta da experiência sonoro-motora específica da MEP.

Transe maquínico

Segundo Ralf Hütter, membro fundador do grupo Kraftwerk, “todos procuram o transe na vida” e “as máquinas produzem um transe absolutamente perfeito” (cf. Savage, 1993, tradução minha). De fato, é como uma espécie de transe maquínico que muitos descrevem a experiência de convergência entre som e movimento propiciada pela MEP.²⁴ Num depoimento encontrado na Internet, por exemplo, lemos que o *techno* “é muito parecido com uma máquina” que “junta, mói, vira e mistura para criar um produto”, que “quando escuto *techno* eu me sinto parte dessa máquina, a música se torna a minha respiração, energia, movimento e afeta meu estado emocional e minha aparência” e que as “sutis variações nos sons produzidos pelas máquinas mexem em algo muito profundo dentro de mim em que nenhuma outra música mexe” (Michalski, 1999, tradução minha). Noutro exemplo, lemos em um texto sobre a história do *techno* que “nós nos esquecemos que estamos cansados, que a pessoa na nossa frente está invadindo o nosso espaço com seus braços balançando” e “de repente, estamos lá”, “presos no transe, a energia maior” (Savage, 1993, tradução minha). Por fim, a sensação de ser “uma ferramenta ligando os DJs ao público” foi assim descrita em um depoimento disponível na Internet: “Eu não pensava em nada. Eu sabia como a música iria mudar antes que ela tocasse, como se a música estivesse dentro de mim, fazendo-me mover. Eu não tinha controle sobre meus próprios movimentos.” (Weisberg; Parsons; Ma, 1996, tradução minha).

Pesquisadores de MEP também costumam se referir ao transe maquínico experimentado com a MEP. Simon Reynolds (1999, p. 5), por exemplo, inicia

²⁴ Vale notar que, nas festas de MEP, a iluminação também desempenha um papel importante na produção da experiência de transe. Seria, no entanto, necessário outro texto para abordar com profundidade também essa dimensão da experiência, que é secundária à perspectiva aqui adotada.

seu estudo obrigatório sobre a “cultura *rave*” inglesa com um relato pessoal que culmina na “revelação” que lhe ocorreu quando foi “instantaneamente capturado por um novo tipo de dança – [...] a agitação de corpos reduzidos a componentes separados e então reintegrados no nível da pista de dança como um todo [...] Cada parte (um membro, uma mão em forma de pistola) era uma peça de uma ‘máquina desejanter’ coletiva, engrenada nos graves e *riffs* seqüenciados do sistema de som.”²⁵ Tony Langlois (1992, p. 235-236, tradução minha), em sua pesquisa sobre a MEP inglesa do início da década de 1990, notou que a “extensa repetição de um único ritmo” produz uma “ambiência ‘extraordinária’” que estimula cada pessoa a “refugiar-se em seu próprio ‘mundo dançante’”, a “perder-se na música”. Enfim, segundo Tim Becker e Raphael Woebis (1999, p. 63-64, tradução minha), é a “periodicidade implacável” da MEP, “a divisão mecânica e exata do tempo (‘não-humanizado’)”, a “estruturação exagerada e ilimitada do tempo”, a “desumanidade” do “tempo musical 100% estruturado”, que levam à “sensação de atemporalidade” do transe, “um ‘deixar-se levar’ pela lógica de um ritmo hipnótico que flui em movimentos ‘controlados por outrem’”.

Antropólogos brasileiros voltados ao estudo da MEP também se deparam inevitavelmente com a experiência da convergência maquinaica do som e do movimento. Tatiana Bacal (2003, f. 120), por exemplo, durante sua pesquisa em festas de MEP no Rio de Janeiro, experienciou vivamente aquilo que chamou de uma “união entre os elementos ‘eu’ e ‘música’”, gerando “uma sensação em que se perde a noção de que movimentos estão sendo empregados”, “como se os membros do corpo se movessem por si próprios”. De maneira semelhante, Ivan Fontanari (2003, f. 168) encerrou sua ótima etnografia da “cena eletrônica de Porto Alegre” referindo-se a um

sentimento de leveza, de libertação, de catarse, de realmente deixar o corpo, de transcender, de libertá-lo das próprias intenções mentais e conscientes do “ego” de dominá-lo, para que siga os movimentos da música enquanto o eu consciente deleita-se de modo arrebatador ao apreciar o fenômeno de ver a sua própria carne movendo-se sozinha em função da música.

²⁵ Reynolds (1999, p. 350, tradução minha) menciona ainda uma garota que “se contrai e pula mecanicamente, seus membros largados traçando padrões repetitivos no ar, como se ela fosse animada por uma vontade outra que não a dela”.

Como propõe Marcio Goldman (2003, p. 464-465), “fazer etnografia poderia ser entendido [...] sob o signo do conceito deleuziano de ‘devir’”, o antropólogo buscando “ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo” e “concedendo ‘um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional’”. Com efeito, teríamos apenas a ganhar levando a sério essa que, tudo indica, é uma das experiências mais elementares da MEP, isto é, a de ser efetivamente movido pelo som que sai dos alto-falantes numa espécie de transe maquínico.

Segundo Gilbert Rouget (1985, p. 321, tradução minha), “a entrada no transe sempre parece depender de um tipo de cláusula restritiva: [...] é preciso [...] ter feito a decisão (mais ou menos conscientemente) de sucumbir ao transe”. Entretanto, no afã de desbancar as teorias universalistas, automáticas e deterministas que insistem em explicar o transe por mecanismos neurofisiológicos, Rouget acabou se privando de perceber as contribuições que muitas dessas teorias podem oferecer quando interpretadas de uma maneira não determinista.²⁶ Segundo Rouget (1985, p. 325, tradução minha), “a principal função da música [...] parece ser manter o transe da mesma maneira como uma corrente elétrica manterá a vibração de um diapasão se calibrada na sua frequência de ressonância”. A música, como “um estímulo à dança”, “parece ser capaz de modificar profundamente a relação do *self* consigo mesmo ou, em outras palavras, a estrutura da consciência” (Rouget, 1985, p. 121, tradução minha). Tudo indica que o transe maquínico da MEP está, de fato, intimamente relacionado ao fenômeno de ressonância mencionado por Rouget, e realmente depende da predisposição inicial por ele advogada. Mas diferentemente daquilo que ele insistiu em afirmar, uma vez havendo a predisposição, tudo indica que há sim mecanismos automáticos que determinam a qualidade do transe e o seu desenvolvimento.

Alfred Gell (1980), ao tirar proveito de estudos relevantes de psiquiatria, neurologia, fisiologia e ciências cognitivas na construção de uma “teoria vesti-

²⁶ Sobre explicações mecânicas e deterministas como as do “reflexo condicionado” e as das “perturbações do ouvido interno”, ele declara: “ou elas existem e de fato induzem o transe, tendo o mesmo efeito em todas as circunstâncias, ou elas não têm sempre o mesmo efeito e então não se sabe por que se deveria tomá-las como explicação, quando não passam de hipóteses. É melhor descartar tudo.” (Rouget 1985, p. 179, tradução minha). A opção extrema de Rouget entre explicar tudo ou não explicar nada faz com que ele pareça mais determinista do que os deterministas que ele critica.

bulvar da indução do transe”, acaba contribuindo muito mais do que Rouget para a compreensão do transe maquínico da MEP. Partindo de uma análise de procedimentos rituais dos muria (Índia) voltados para o contato com divindades através da produção de estados de desequilíbrio corporal, Gell propõe uma teoria que pretende jogar alguma luz sobre comportamentos extremamente variados relacionados ao transe. Poderíamos resumir a teoria de Gell na seguinte fórmula: se, entre as ações que partem normalmente das intenções de um sujeito e as suas conseqüências na forma como são normalmente percebidas por ele, for inserida uma etapa intermediária não-habitual, então ocorrerá uma desautomatização temporária da sua integração sensorio-motora e uma reestruturação das relações dessa pessoa com o mundo. É essa desautomatização, esse intervalo não-habitual entre as ações executadas e as suas conseqüências percebidas, que Gell (1980, p. 237) chama de “a ponta da cunha do transe”.

No caso dos muria, essa reestruturação assume um caráter religioso, pois se dá no âmbito de rituais nos quais, através de diversas técnicas, pessoas suspendem temporariamente o seu senso de equilíbrio e assim não apenas “se tornam” divindades, mas permitem às divindades “se realizarem” (cf. Gell, 1980, p. 227, 233). No ritual *anga*,²⁷ por exemplo, uma estrutura pesada de madeira é apoiada sobre os ombros de dois ou quatro jovens e, ao som de percussão “alta e rápida”, começa a se mover (Gell, 1980, p. 224-225). Gell faz questão de notar que seria um erro atribuir o movimento da estrutura aos jovens, que apenas a sustentam. Antes, é o deus *anga* que se manifesta *através do desequilíbrio* provocado nos jovens pela estrutura, é ele “a presença invisível que coloca o conjunto em movimento” (Gell, 1980, p. 225, tradução minha):

Os jovens não estão, como indivíduos separados, simplesmente sustentando uma porção constante do peso total do *anga*; eles estão em interação contínua mas em grande parte involuntária uns com os outros através de empurrões, puxões e movimentos inclinados iniciados pelos outros e multiplicados pelas propriedades inerciais do próprio *anga*. No começo, esses movimentos são sutis e se cancelam mutuamente; mas à medida que a dança continua, um padrão parece se estabelecer, uma ritmicidade que “não é desejada” e que parece se originar – e de fato se origina – na massa animada do *anga*. Logo, o *anga*, aparentemente assumindo controle total da situação, se lança numa feroz dança rodopiante e cheia de

²⁷ Gell traduz *anga* como *log-gods* (“deuses-toro”).

mergulhos. Os jovens [...] estão “fora de si mesmos”, pois seu equilíbrio físico, seu centro de gravidade, está agora alojado na poderosa, mas ao mesmo tempo sensitiva, estrutura do deus. A passagem do *anga* pelo espaço é o resultado de um jogo infinitamente complexo de forças, uma equação na qual a contribuição desse ou daquele indivíduo é indistinguível, e aquilo que os jovens perderam em autonomia individual, o *anga* ganhou.

Gell oferece uma explicação cibernética para o fenômeno, evocando as oscilações “destrutivas” produzidas quando mecanismos destinados a corrigir um desequilíbrio no sistema acabam contribuindo para o aumento do próprio desequilíbrio.²⁸ Assim, se em situações normais os jovens são perfeitamente capazes de manter o equilíbrio, uma vez tendo seus centros de gravidade ritualmente transmitidos para o *anga* surge um intervalo não-habitual entre cada movimento que realizam e as suas conseqüências percebidas no mundo. Esse intervalo, “a ponta da cunha do transe”, dá então início a uma oscilação “destrutiva” que provoca a dança e que pode eventualmente fazer todo o sistema colapsar (cf. Gell, 1980, p. 226). “O senso de equilíbrio do jovem”, precisa Gell (1980, p. 226, tradução minha), “ao invés de automático e inconsciente, precisa ser definido e preservado não apenas com relação ao seu corpo, seus movimentos e intenções, mas também com relação à sua participação no conjunto total do *anga*.”

Gell encontrou o mesmo princípio em outros rituais dos muria, nos quais pessoas dançam de maneiras variadas, com vários objetos, ou oscilam em balanços. Trata-se, em todos os casos, de “ir contra o estado normal de integração que existe entre ações e suas conseqüências no mundo exterior”, de “ajustar seus movimentos como que a uma compulsão exterior” (Gell, 1980, p. 226-227, tradução minha).²⁹ Mesmo que a atitude inicial da pessoa que entra em transe

²⁸ O antropólogo evoca o conceito de “oscilação ‘caçadora’” – ele cita Norbert Wiener (1948, p. 14), que fala ainda em “oscilação selvagem” – para falar de “uma situação de *feedback* positivo na qual movimentos compensatórios iniciados pelos carregadores para estabilizar o conjunto tendem inexoravelmente a contribuir para a instabilidade geral do sistema” (Gell, 1980, p. 226, tradução minha).

²⁹ Em um curto comentário sobre o transe em Bali, Gregory Bateson propõe uma interpretação paralela à de Gell, também baseada na produção intencional e ritual de um desequilíbrio. Para Bateson, é a produção do *clonus* – fenômeno no qual um músculo passa a se contrair e relaxar repetidamente e involuntariamente, que ele compara ao “circuito zumbidor” no qual ordens contraditórias mantêm o sistema em perpétua oscilação – que fornece o modelo para a criação do intervalo entre o sujeito e seu próprio corpo (cf. Bateson, 1975, p. 152-153).

seja conscientemente desejada (o que nos remete ao princípio da predisposição enfatizado por Rouget), uma vez criado o intervalo entre as suas ações e a percepção de suas conseqüências, já não se pode mais falar em um controle da pessoa sobre suas próprias ações, mas sim de uma reestruturação de suas relações com o mundo. Tudo indica que um procedimento semelhante entra em funcionamento no caso da MEP.

O que acontece quando a música toma posse do corpo da pessoa, quando os sons que ela escuta parecem comandar os seus movimentos, quando ela se sente uma peça de uma máquina que é produzida na pista de dança e cujo som é a própria música? Poderíamos certamente dizer que se trata, também aqui, da instauração de um intervalo entre as ações e as conseqüências percebidas dessas ações: a música, a partir de um certo momento, passa a fazer parte do aparelho sensório-motor através do qual a pessoa percebe o mundo e sua ação nele. Assim como o *anga* transforma a relação do jovem muria com seus próprios movimentos, a música transforma a relação daquele que dança com os seus próprios movimentos, transformando com isso a sua relação com o mundo. A pessoa não se move como se moveria sem a música; ela passa a ser movida pela música como uma marionete cujos cordões se conectam com cada compasso da música, cada batida, cada freqüência. A “ponta da cunha” do transe maquínico seria a intromissão dessas espécies de cordões de marionete que ligam as articulações da pessoa ao som, que concretizam essa sinergia maquínica entre som e movimento. Como o elo perdido de Heinrich Von Kleist entre a marionete e o deus, a pessoa que dança em transe ao som de MEP atualiza um desvio das relações habituais que a ligam ao mundo, experienciando, em primeira pessoa, uma dimensão maquínica da realidade na qual som e movimento se desejam mutuamente, continuamente e alegremente.

Referências

ANET, Christophe. An insight into subwoofers. *Resolution Magazine*, v. 7, n. 2, p. 60-62, 2003.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou*. São Paulo: Conrad, 2003.

ARANGO, Julián J. *Homens, máquinas e homens-máquina: o surgimento da música eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Multimeios)-IA, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BACAL, Tatiana B. *Músicas, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

BATESON, Gregory. Some components of socialization for trance. *Ethos*, v. 2, n. 3, p. 143-155, 1975.

BECKER, Tim; WOEBES, Raphael. "Back to the Future": hearing, rituality and techno. *The World of Music*, v. 1, n. 41, p. 59-71, 1999.

BERK, Mike. Technology: analog fetishes and digital futures. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000. p. 188-204.

BRANDÃO, Erika. O rei põe a boca no trombone. *Beatz*, n. 16, p. 28-30, 2004.

BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: the history of the disc jockey*. New York: Grove Press, 2000.

BUCKLEY, David. DJ (i). In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 7. London: Macmillan, 2001. p. 406.

CALICO. If it ain't broken. *Cyclic Defrost*, n. 9, p. 16-7, 2004.

CROPPO, Augusto. Música eletrônica e liberdade. *Eletrocena*, 2002. Disponível em: <<http://www.eletrocena.hpg.ig.com.br/Blabla/Musicologia.htm>>. Acesso em: 1 out. 2006.

CUTLER, Chris. Sampling notes: in the studio. *Unfiled: Music Under New Technology*, London: Recommended Records Sourcebook, n. 40, p. 13-14, 1993.

DELEUZE, Gilles. Ethology: Spinoza and us. In: CRARY, Jonathan; KWINTER, Sanford. *Incorporations*. New York: Zone, 1992. p. 625-633.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*: v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*: v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERY, Mark. Ralf Hütter. *Keyboard Magazine*, out. 1991. Disponível em: <http://kraftwerk.technopop.com.br/interview_34.php>. Acesso em: 26 nov. 2007.

ESHUN, Kodwo. *More brilliant than the Sun: adventures in sonic fiction*. London: Quartet Books, 1999.

FERREIRA, Pedro P. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FONTANARI, Ivan. *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FRITZ, Jimi. *Rave culture: an insider's overview: a primer for the global rave phenomenon*. Canada: Smallfry Press, 1999.

GELL, Alfred. The gods at play: vertigo and possession in Muria religion. *Man*, v. 2, n. 15, p. 219-248, 1980.

GILBERT, Jeremy; PEARSON, Ewan. *Discographies: dance music, culture and the politics of sound*. London: Routledge, 1999.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 2, n. 46, p. 445-476, 2003.

HENRY, Pierre. Interview: Pierre Henry. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000. p. 22-23.

LANGLOIS, Tony. Can you feel it? DJs and house music culture in the UK. *Popular Music*, v. 2, n. 11, p. 229-238, 1992.

MICHALSKI, Maureen. Cybernetic inevitable. *The Mac Weekly*, 29 Feb. 1999. Disponível em: <<http://www.maclester.edu/weekly/archive/99-02-29/arts/arts9.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2007.

MOOG, Robert. Moog minimoog. In: RULE, Greg. *Electro shock!:* groundbreakers of synth music. San Francisco: Miller Freeman, 1999. p. 154-157.

MOOG, Robert. Interview: Robert Moog. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations:* a history of electronic music: throbbing words on sound. New York: Caipirinha, 2000. p. 206-209.

NEGROMONTE, Marcelo. Cybervovô. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E9, 18 mai. 2001.

NEILL, Ben. Pleasure beats: rhythm and the aesthetics of current electronic music. *Leonardo Music Journal*, n. 12, p. 3-6, 2002.

NETTL, Bruno. The non-universal language. In: NETTK, Bruno. *The study of ethnomusicology:* twenty-nine issues and concepts. Chicago: University of Illinois Press, 1983. p. 44-51.

OSTERTAG, Bob. Human bodies, computer music. *Leonardo Music Journal*, n. 12, p. 11-14, 2002.

PALOMINO, Érika. *Babado forte:* moda, música e noite na virada do século 21. São Paulo: Mandarim, 1999.

PAYTON, Rodney J. The music of futurism: concerts and polemics. *The Musical Quarterly*, v. 1, n. 62, p. 25-45, 1976.

PEEL, Ian. DJ (ii). In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 7. London: Macmillan, 2001. p. 406-407.

PINCH, Trevor; BIJSTERVELD, Karin. "Should one applaud?" Breaches and boundaries in the reception of new technology in music. *Technology and Culture*, n. 44, p. 536-559, 2003.

POSCHARDT, Ulf. *DJ-culture*. London: Quartet Books, 1998.

PROCHAK, Tim. *How to remix*. London: Sanctuary, 2001.

REIGHLEY, Kurt B. *Looking for the perfect beat:* the art and culture of the DJ. New York: Pocket Books, 2000.

REYNOLDS, Simon. *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge, 1999.

REYNOLDS, Simon. Kosmik dance: Krautrock and its legacy. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000. p. 24-35.

ROSS, Andrew et al. The cult of the DJ: a symposium. *Social Text*, n. 43, p. 67-88, 1995.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SAVAGE, Jon. Machine soul: a history of techno. *The Village Voice*, 1993. Disponível em: <http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html>. Acesso em: 26 nov. 2007.

SCHAFER, Raymond M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SHAPIRO, Peter. Disco: playing with a different sex. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000a. p. 38-47.

SHAPIRO, Peter. Breakbeats. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000b. p. 152-153.

SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000.

SICKO, Dan. *Techno rebels: the renegades of electronic funk*. New York: Billboard Books, 1999.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STEWART, Alexander. "Funky Drummer": New Orleans, James Brown and the rhythmic transformation of American popular music. *Popular Music*, v. 3, n. 19, p. 293-318, 2000.

STOCKHAUSEN, Karlheinz et al. Stockhausen vs. the “Technocrats”. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 2006. p. 381-385.

TAYLOR, Timothy D. *Strange sounds: music, technology and culture*. New York: Routledge, 2001.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Hanover: Wesleyan University Press, 1996.

TOOP, David. Hip hop: iron needles of death and a piece of wax. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000a. p. 88-101.

TOOP, David. *Rap Attack #3: African rap to global hip hop*. London: Serpent's Tail, 2000b.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VON KLEIST, Heinrich. Puppet theatre. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall. *What is dance?: readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 178-184.

WEISBERG, Sarah; PARSONS, Jason; MA, Charlene. Technoshamanism: telepathic messages. *Technoshamanism: spirit of raving archive*, 1996. Disponível em: <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/Telepathic_Messages.html>. Acesso em: 26 nov. 2007.

WIENER, Norbert. *Cybernetics: or control and communication in the animal and the machine*. New York: The Technology Press, 1948.

YOUNG, Rob. Roll tape: pioneer spirits in *musique concrète*. In: SHAPIRO, Peter; LEE, Iara. *Modulations: a history of electronic music: throbbing words on sound*. New York: Caipirinha, 2000. p. 8-20.

Recebido em 29/11/2007
Aprovado em 28/02/2008