



Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Dissertação de Mestrado

Kaciano Barbosa Gadelha

“Um barulho na cidade”: culturas juvenis e espaço urbano

FORTALEZA-CE
2007

“Um barulho na cidade”: culturas juvenis e espaço urbano

Kaciano Barbosa Gadelha

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia, sob a orientação da Profa. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira.

Fortaleza
Agosto 2007

Kaciano Barbosa Gadelha

“Um barulho na cidade”: culturas juvenis e espaço urbano.

Este exemplar corresponde à redação final do texto da Dissertação, defendida e aprovada pela comissão examinadora em ____/____/____.

Comissão Examinadora:

_____.

Profa. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira (orientadora)

_____.

Profa. Dra. Peregrina de Fátima Capelo Cavalcante (UFC)

_____.

Profa. Dra. Isaurora Cláudia Martins de Freitas (UVA).

“Só se descobre mundos em uma longa fuga quebrada”.

Gilles Deleuze

AGRADECIMENTOS

A minha família, sempre presente em todos os momentos da minha vida.

À professora Irllys Barreira, pela sua orientação segura, madura e por ter me confiado à execução deste projeto.

Ao CNPq, que com a concessão de uma bolsa tornou a realização desta pesquisa possível.

Aos professores Cristian Paiva e Sulamita Vieira, pelas valiosas contribuições no momento da defesa do projeto.

Aos amigos da turma de 2005, por tudo que passamos juntos e por me tornarem o habitat sociológico algo agradável.

Em especial à professora Peregrina Capelo, pela docência generosa e longe dos vícios acadêmicos que muitas vezes tornam o lugar da academia inóspito às subjetividades nômades.

À Juliana Justa, pelas noites de Noise e seus devires.

À turma do *Winterkurs 2007* Leipzig, pelos momentos intensos de amizade e aprendizado em uma terra estrangeira: *Vielen Dank!*

RESUMO

Essa dissertação trata da relação entre as culturas juvenis e o espaço urbano a partir dos espaços de lazer. O espaço investigado foi o Noise 3D Club, estabelecimento localizado na área do entorno do Centro Cultural Dragão do Mar. O autor discute as relações entre os estilos musicais e o modo de apropriação da cidade, dando ênfase ao aspecto subjetivo e às dinâmicas temporais das culturas juvenis. Os procedimentos metodológicos utilizados consistiram na realização de entrevistas, trabalho de campo (observação participante) e pesquisa em arquivos. O autor conclui apontando uma percepção das culturas juvenis na cidade contemporânea cada vez mais atravessada pela efemeridade e transitoriedade dos laços sociais que se estabelecem.

Palavras-chaves: cidade, culturas juvenis, estéticas musicais, espaço, lazer.

ABSTRACT

This dissertation deals with the relation between youth cultures and urban space in reference to the leisure spaces. The empirical reference area chosen was Noise 3D club, a night club in the area of Centro Cultural Dragão do Mar in Fortaleza. The author discusses the relations between musical styles and the symbolic appropriation forms of the city, with emphasis in the subjective aspect and in the temporal dynamic of youth cultures. The methodological procediments consisted in interviews, fieldwork (participant observation) and research in archives. The author concludes with a perception of the youth cultures in the contemporary city where the ephemeral character of the established social links is every more time present.

Key words: city, youth cultures, musical aesthetics, space, leisure.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
UMA ARQUEOLOGIA DAS PAISAGENS	13
1.1 A Praia de Iracema, o Dragão e o entorno em uma perspectiva cronológica.	19
1.2 O Centro, a praça, as ruas e a boate: encontros e desencontros no território do fugaz	37
CAPÍTULO 2	
CULTURAS JUVENIS: PERCURSOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	51
2.1 Observações sobre o método	52
2.2 As teorizações acerca da juventude e o momento das culturas juvenis	66
CAPÍTULO 3	
ESTÉTICAS MUSICAIS: AS CENAS MUSICAIS E OS TERRITÓRIOS DA SUBJETIVIDADE	79
3.1 Joana, Paula e os diversos tempos da cena musical.....	89
3.2 Cenas, performances e estilos: mapas de si e do mundo.....	99
3.3 Espacialidades virtuais: a comunidade Noise3D no Orkut	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	121
ANEXOS	126

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve como ponto de partida o meu interesse pelas práticas de lazer no espaço urbano, principalmente ligadas aos contextos juvenis. Como investigador, mas também como agente, já que esse interesse não partiu de um “olhar de fora”, mas da minha vivência na cidade de Fortaleza, dos lugares que eu freqüentava para me divertir e dos gostos e universos que eu ia descobrindo, também como jovem. A noção de juventude com a qual trabalho se relaciona menos com o recorte etário, estando mais ligada a um conjunto de símbolos e práticas contextuais que dão ao termo juventude não uma unidade, e sim, uma multiplicidade de sentidos. Nesse sentido, o artigo de Pierre Bourdieu, *A juventude é apenas uma palavra*, é bastante elucidativo no que diz respeito à crítica da noção de juventude, trabalhada apenas como recorte etário:

A idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente. Seria preciso pelo menos analisar as diferenças entre as juventudes (BOURDIEU, 1983, p.113).

Nessa “dupla captura” investigador-agente, um lugar da cidade de Fortaleza me despertava bastante interesse: a área do Centro Cultural Dragão do Mar. Tal Centro foi inaugurado oficialmente em 1999. O intuito era ter um grande equipamento cultural que abrigasse museus, ateliês, cinemas, café etc. A área escolhida para a construção foi a Praia de Iracema.

Porém, a área da Praia de Iracema onde o Dragão do Mar, como é conhecido o centro, veio a ser instalado constituía a antiga área da Prainha. As controvérsias se instalaram, já que, segundo os críticos do projeto, a implantação do projeto não levou em conta todo o conjunto histórico-arquitetônico da área. Passou-se, então, a falar do “Dragão do Mar”, o centro, e o seu “entorno”.

Primeiro, porque, ao seu redor, havia um conjunto de galpões fechados, resquícios do passado, quando formava então a área portuária, antes da construção

do Porto do Mucuripe (que teve construção iniciada em 1938 e inauguração na década de 1950). Desde então, alguns desses galpões foram destruídos e outros passaram a ocupar funções distintas, como estacionamento, por exemplo. Com a inauguração do Centro se intensificou uma ocupação da área ao seu redor, a partir da instalação de vários bares e boates com uso diverso. Essa ocupação se deu de uma forma desenfreada, guiada muitas vezes pelos ventos da especulação imobiliária. Desse modo, não aconteceu uma integração entre as atividades desenvolvidas no Dragão do Mar e no seu entorno.

Sem partir de uma investigação sobre a concepção e os impactos da implantação do Centro Dragão do Mar (trabalho esse feito pela socióloga Linda Gondim¹), a minha pesquisa se dirigiu a um aspecto mais microscópico da intensificação da ocupação do entorno do Centro Dragão do Mar pelos equipamentos de lazer pago: o fato de essa zona ter se constituído como ponto de encontro de grupos de jovens que freqüentavam esses espaços.

Antes de entrar em uma perspectiva cronológica de como se foi constituindo aos poucos uma “mancha de lazer” nessa área da Praia de Iracema, vou apresentar um quadro geral do que pode ser observado nas noites a partir das quintas-feiras, quando se intensifica o fluxo de pessoas e as atividades de lazer. O mosaico dessa paisagem não forma um todo ordenado. Primeiro, porque essa ocupação do entorno por equipamentos de lazer pago aconteceu de uma maneira não planejada. A área ainda guarda alguns signos de seu passado, quando formava então a zona portuária antes da construção do Porto do Mucuripe. Os traços dos galpões ainda estão presentes na arquitetura, mesmo que exteriormente.

Ao mesmo tempo em que não há um resgate do passado histórico dessa paisagem, esses traços aparecem constituindo simulacros de memória². Alguns galpões funcionam como estacionamento, outros estão fechados. Em frente ao Hey Ho Rock Bar, há um galpão onde se vê apagado o símbolo da antiga empresa que ali funcionava. Noutro vêem-se as placas para alugar. Em um deles já funcionaram

¹ GONDIM, Linda M. P. **O Dragão do Mar e a Fortaleza (Pós-)Moderna: Cultura, Patrimônio e a Imagem da Cidade.** Relatório Final de Pesquisa-CNPq, Fortaleza-Ceará, 2005.

² Esses espaços não são ocupados seguindo uma noção de autenticidade, de uso legítimo, onde haveria uma correspondência daquilo que está na fachada do prédio e aquilo que se passa em seu interior.

três boates em um espaço de tempo de cinco anos e hoje se encontra fechado. Várias boates e vários bares já foram abertos e fechados ali: Docas, Ritz Café, Domínio Público, Alfândega, Bar da Baiana, Thor e Renaissance. Em 30 de junho de 2007, o Noise 3D foi adicionado a essa lista.

No começo, eu estava preocupado em entender como foi se dando o processo de ocupação dessa região da cidade por essa vida noturna, muito ligada às culturas juvenis urbanas. Por culturas juvenis entendo o universo simbólico, de práticas e rituais compartilhados pelos jovens investigados, principalmente no que toca à apropriação do espaço urbano e aos universos musicais que esses experimentam.

Não é de hoje que no campo das Ciências Sociais pesquisas sobre grupos juvenis, espaços urbanos e estilos musicais aparecem como um objeto de investigação. No Brasil, cito como exemplo o trabalho de Helena Abramo (ABRAMO, 1994) sobre o movimento punk na cidade de São Paulo. A ocupação de alguns espaços urbanos por esses movimentos faz com que se aproximem, em termos de algumas semelhanças simbólicas, territórios distantes como a Lapa Carioca, a Rua Augusta em São Paulo, o Bairro Alto em Lisboa e o nosso entorno do Dragão do Mar. Isso nos impõe pensar as montagens juvenis desses territórios urbanos, ligados também ao lazer e aos estilos musicais para além dos códigos da identidade de lugar e da demarcação das fronteiras oficiais da nação. Até certo ponto, eles são híbridos e transnacionais (palavras muito em voga nos Estudos Culturais contemporâneos). Mas isso seria algo ainda a ser investigado em outra pesquisa, por exemplo, uma etnografia comparada entre territórios juvenis em metrópoles distintas.

O que poderia parecer simples foi se tornando cada vez mais complexo. Primeiro pela diversidade de culturas musicais, encontradas no espaço investigado: a cultura punk, pop, rock, o forró, somente para citar as mais destacadas. Cada um desses mundos parecia merecer uma etnografia própria. E, em apenas dois anos de pesquisa, senti que eu não conseguiria dar conta desse universo, o que me levou a fazer um recorte e escolher um desses locais e realizar um trabalho de campo mais acurado: o Noise3D Club.

O segundo obstáculo se refere a essa efemeridade dos estabelecimentos naquela área da cidade. Nada parece ter uma vida superior a dois anos. Os clubes noturnos e bares inauguram e fecham em um intervalo de tempo muito curto: de um a dois anos no máximo. O Noise 3D funcionou um pouco mais de dois anos e meio: de 11 de novembro de 2004 a 30 de Junho de 2007. Uma paisagem efêmera, onde concretamente transitamos entre alguns estabelecimentos que funcionam, outros fechados e alguns em ruínas. Em frente ao Noise3D, há uma edificação em ruínas. Na verdade, só parte das paredes está de pé. Lá dentro o mato “tomou conta”. Ali já me contaram que se abrigam sem-tetos e batedores-de-carteira, podendo ser também o lugar para “fumar um”³, ou simplesmente “fazer pegação”⁴. Já vi também policiais adentrando aquele espaço na busca de apreender drogas ou alguns responsáveis por assaltos.

Nesse jogo, onde o concreto se torna descartável e essas paisagens se misturam, vislumbro uma *estética da ruína*. Essa estética da ruína não diz respeito somente ao aspecto físico desses lugares, mas ao conjunto das *práticas de ruína*, de fissuras e de rachaduras no espaço urbano. Rachaduras do ilícito, dos corpos em outros estados de consciência ou inconsciência, do corpo alcoólico que transita pelas ruas, da “marola” debaixo das árvores com pouca luz, dos estilhaços de garrafa, da lama, do lixo, dos carros de som formando uma poeira sonora ensurdecadora, mas também da rua como passarela onde desfilam as turmas seus estilos (as gramáticas corporais do visual de vestes pretas da turma do metal; dos *scarpins*, adidas e *all stars* da turma *indie*; da maquiagem preta e dos casacos da turma gótica, dos cabelos coloridos). Ao contrário do pastiche pós-moderno, esse mosaico emerge como um signo difuso de um espaço urbano marcado pelo entrecruzamento de vários fluxos descodificados. Dessa forma, a ruína urbana me força a pensar na atual cartografia da cidade a partir do encontro de espaços-tempos dissonantes, gerando, para usar uma expressão de Antônio Arantes (ARANTES, 2000), uma “guerra de lugares”. Isso significa pensar conforme a noção de que os agentes sociais significam os espaços da cidade de maneira diferenciada e de que essas significações podem entrar em conflito com outras.

³ Fumar maconha.

⁴ Namorar de uma maneira mais intensa, chegando quase a concretização do ato sexual, ou às vezes realizando o mesmo.

Nesse sentido, fui levado a fazer resgates da memória dessa região da cidade onde tanto o trabalho de Solange Schramm quanto a pesquisa de Linda Gondim sobre o impacto da construção do Dragão do Mar, em 1999, serviram-me como materiais para pensar a ocupação desse espaço da cidade. Parti para a obra de Deleuze e Guattari, buscando ferramentas para compreender a cidade sob outra ótica:

A cidade libera espaços lisos, que já não são os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: as imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e tecido, patchwork, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, vol.5, p.188-189).

Isso me leva a pensar que qualquer estudo na cidade tem base em um empirismo aberto às dimensões da alteridade, do imprevisível e do devir por mais que existam certos vetores de objetivação na ocupação do espaço urbano, dividindo os atores urbanos em classes sociais, faixas etárias, gêneros e ocupações profissionais. Meu problema de pesquisa consistiu em perguntar que montagens outras do território urbano são possíveis de serem agenciadas pelas culturas juvenis. Tais montagens apontam para variáveis outras que não as do planejamento urbano: os códigos de afetividade e esteticidade que delineiam *paisagens subjetivas*.

Estou então no território do lazer, no calendário das festas do Noise3D Club. Walter Benjamin em suas “Teses sobre a Filosofia da História” afirma: “Os calendários não contam o tempo como o relógio”. Adentrar na experiência do lazer é primeiro compreender como essa experiência constitui um “espaço-tempo”. Nesse sentido, a minha inspiração em Benjamin é também kantiana, pois compreender algo é primeiramente pensar esse algo espaço-temporalmente, ou ainda melhor, é preciso investigar como o lazer constitui um dispositivo de espaço-tempo.

Ao fazer uma releitura da obra de Foucault, Deleuze denomina-a uma filosofia dos dispositivos. Com isso, o autor reordena o conjunto da obra foucaultiana não de maneira a fazer dela um todo de conceitos a serem aplicados em qualquer situação. Deleuze propõe um uso da teoria equivalente a uma caixa de ferramentas. Falar em termos de dispositivos não significa pressupor formas de antemão, mas se tomar ferramentas e fazê-las funcionar:

As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio, mais ou menos afastado. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que uma teoria penetre em seu próprio domínio ela encontra obstáculos que tornam necessário que seja revezada por outro tipo de discurso... Uma teoria é como uma caixa de ferramentas... é preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria; há outras a serem feitas (FOUCAULT, 1979, p. 69-71).

Os conceitos, trabalhados nesta pesquisa, seguem assim o princípio da funcionalidade. Somente as ferramentas conceituais que me possibilitaram compreender o universo das culturas juvenis estão expostas. Fruto também de um trabalho etnográfico, procurei da melhor forma possível dar voz aos meus informantes. Estão aqui expostos conceitos e vidas que tentam explicar o que acontece em uma área da cidade. Que barulho é esse na cidade?

No primeiro capítulo, “Uma arqueologia das paisagens”, o leitor vai ser confrontado com a perspectiva histórica da ocupação da antiga Prainha e da Praia de Iracema, principalmente pelas atividades de lazer. O objetivo de tal capítulo é mostrar os usos diversos daquela área e os significados sob o ponto de vista de diferentes grupos sociais.

No segundo capítulo, “Culturas juvenis: percursos teóricos metodológicos”, exponho meus procedimentos metodológicos e discuto os principais conceitos encontrados no meu trabalho. Isso não significa que todos os conceitos sejam esgotados nesse capítulo. O terceiro capítulo vem complementar o segundo e expor mais detalhadamente o universo dos gostos musicais que atravessam as culturas juvenis.

Encerro com minhas considerações finais, esperando ter contribuído para uma compreensão de fenômenos da vida juvenil da nossa cidade. O barulho do Noise já não é mais audível nas noites da Rua Senador Almino. Fico com a lembrança de suas noites em minha memória de psicólogo que fez *devir cientista-social* nas noites de uma boate. Gostaria de operar como um cineasta que através do movimento das imagens desloca o olhar do espectador e mostra a sua perspectiva como um saber local e não a totalização de um discurso sobre algo: um bom ou mau filme, plausível ou não plausível, que inspire ao leitor pensar.

CAPÍTULO 1

UMA ARQUEOLOGIA DAS PAISAGENS

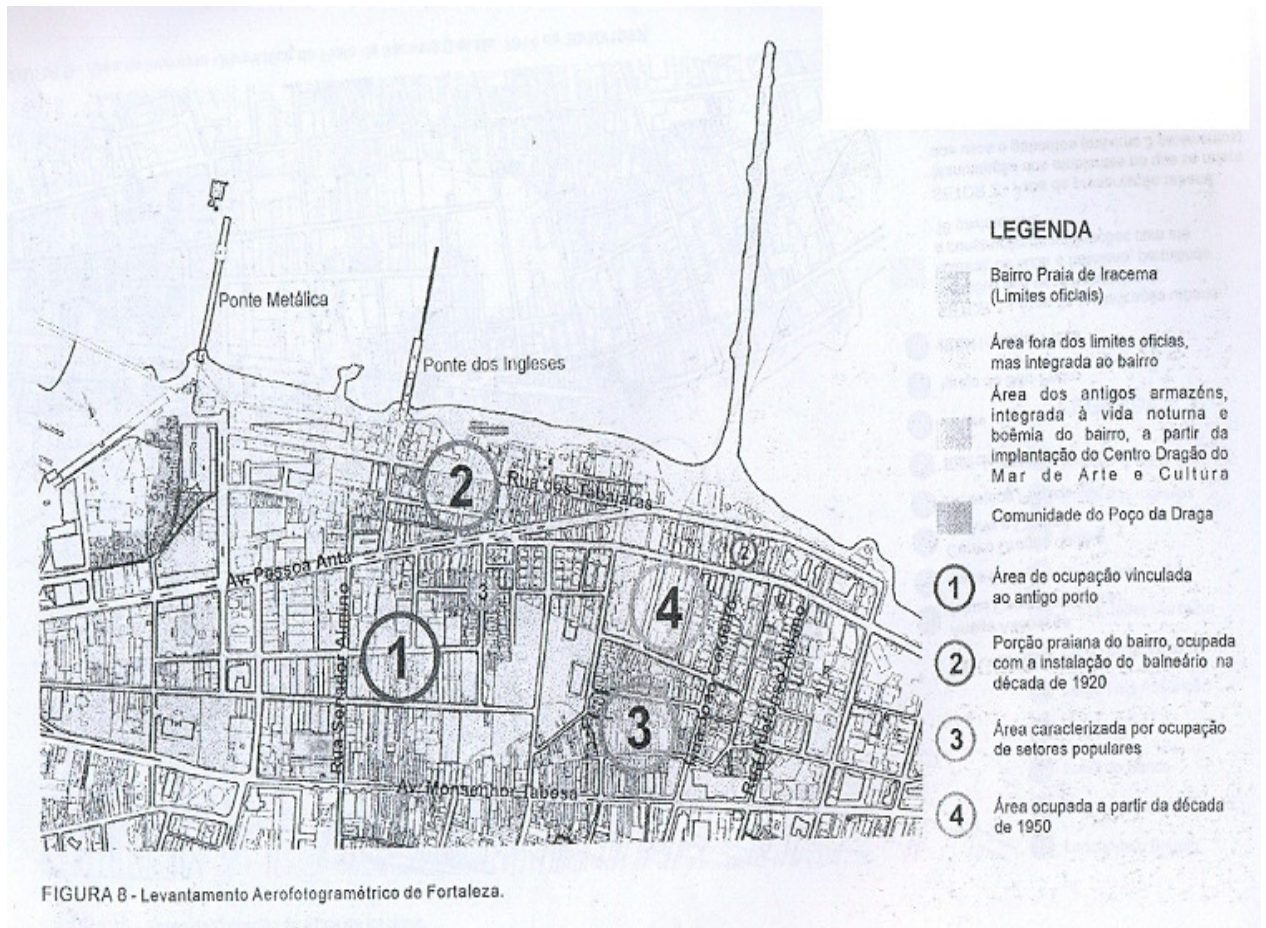


Figura 1-Mapa da Praia de Iracema. Fonte, SCHRAMM, Solange. **Território Livre de Iracema:** só o nome ficou? Fortaleza, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia UFC, 2001, p.137.

Esse é o mapa da área onde se encontra o Noise3D club. Uma vez, ao fazer a apresentação do meu projeto de pesquisa em um encontro de Ciências Sociais, fui criticado por não apresentar um mapa *geográfico* da área onde estava o meu campo de pesquisa. Fiquei a perguntar-me sobre a relevância de apresentar um mapa, em que somente a ocupação física se faz visível. O que tal mapa nos diz dos processos de subjetivação, dos sentidos, das percepções e dos afetos que atravessam as práticas de lazer e sociabilidade investigados?

O clube por mim investigado, o Noise3d Club, está localizado na área 1, especificada como “Área de ocupação de ocupação vinculada ao antigo porto”. As quatro áreas demarcadas entram na cartografia oficial como pertencentes ao bairro “Praia de Iracema”, porém, o recorte delas nos faz perceber a ocupação por usos diversos. O que ficou conhecida como Praia de Iracema, da boêmia e do lazer, a área 2, teve sua ocupação marcada pela construção de casas de veraneio pelas elites locais a partir da década de 1920 e, posteriormente, pela construção de clubes, restaurantes e bares que vieram consolidar a imagem dessa área como “Praia de Iracema”. A partir do uso dessa área por essas atividades de lazer, os moradores reclamaram a mudança do nome menos nobre de “Praia do Peixe” para Praia de Iracema. Denominação que hoje entra na cartografia oficial englobando as quatro zonas de um bairro em que pude encontrar tantas contradições e disputas.

Conhecida no passado como Praia do Peixe, a Praia de Iracema emergiu na década de 1920 como balneário de classes médias e alta da cidade, inaugurando uma alternativa de lazer e moradia. Posteriormente, as obras do Porto do Mucuripe e a destruição de casas, pelo avanço do mar, provocaram mudança nas funções do bairro, cada vez menos caracterizado como zona de moradia. Nas décadas de 1950 e 1960, o espaço litorâneo passou a servir freqüentadores que emprestaram ao bairro uma espécie de identidade, transformando-o em lugar de boêmios, artistas e intelectuais (BARREIRA, 2007, p. 167-168).

Uma pergunta poderia ser feita: “Por que, então, falar das quatro áreas e não apenas da área 3, a antiga área da Prainha, onde se insere o Centro Dragão do Mar e o Noise3d Club?”. Justifico a opção, primeiro porque a história do bairro Praia de Iracema é marcada por uma série de disputas e deslocamentos. Por exemplo, quando a área 2 começou a ser apropriada pelas elites locais na década de 1920, muitos de seus ocupantes mais humildes, na maioria pescadores, se deslocaram para áreas mais próximas. A comunidade do Poço da Draga foi um desses espaços anexos à Praia de Iracema. Destarte, não dá para compreender isoladamente os conflitos em torno desse espaço da cidade de Fortaleza.

Se os conflitos entre moradores, turistas e freqüentadores considerados marginais, como prostitutas e consumidores de drogas, caracterizam a disputa pelo espaço na Praia de Iracema, pesquisa sobre áreas vizinhas ao Centro Dragão do Mar mostra também a existência de situações semelhantes, dotadas, no entanto, de especificidades. No Centro Dragão do

Mar, projetado para acolher diferentes segmentos sociais, moradores de favela vizinha, Poço da Draga, reivindicam participação e benefício (BARREIRA, 2007, p. 173).

Segundo, porque entre os entrevistados e informantes, as expressões “ir à PI” (iniciais de Praia de Iracema); “ir ao Dragão” (quando na verdade estava se falando não da freqüência ao Centro Cultural, mas aos equipamentos de lazer que ficam no seu entorno), entre outras, mostraram-me outros modos de nomeação que parecem não serem guiados pela delimitação oficial. Isso faz com que operem na mente das pessoas outros contornos, bem como diferentes princípios de delimitação e segregação do espaço urbano.

Dentre os quinze jovens por mim entrevistados e os informantes, que não eram residentes do bairro, constituía fato desconhecido essas diferenças. Guiados pelo uso para o lazer e também pela referência imponente do Centro Dragão do Mar, as denominações “PI”, “Dragão” e “entorno” (esta em menor freqüência, por mais surpreendente que possa parecer, pois a palavra “entorno” é a mais presente nas discussões acadêmicas e também nos meios de comunicação, quando se discute a relação do projeto de implantação do Centro Cultural na área da Antiga Prainha) se tornam fluídas e bastante intercambiáveis⁵. Com exceção de uma jovem que morava na comunidade Poço da Draga, e mostrou conhecer um pouco da história das disputas nesse espaço da cidade.

O fato também do bairro Praia de Iracema constituir objeto de tantas investigações, seja no campo da Arquitetura ou do Planejamento Urbano, seja no campo da Sociologia, História e demais Ciências Humanas, demonstra também um interesse e uma pluralidade de visões e interpretações. Principalmente após a inauguração do Centro Cultural Dragão do Mar em 1998, parece ter se intensificado uma “vontade de saber” sobre esse “pedaço” da cidade. Tudo isso faz com que uma discussão histórica se torne relevante, mesmo quando se está buscando a compreensão de uma prática atual.

Ao adotar uma visão física do bairro, o bairro como espaço geográfico, o domínio simbólico precisa ser buscado, não como aquilo que viria preencher um

⁵ Um desses exemplos: “Eu freqüento ali, o âmbito ali do Dragão do Mar, Dragão do Mar não, Praia de Iracema, aquele circuito ali desde 1995” (Paula, 26 anos, entrevista em 25/04/2006).

espaço, mas desde sempre como um constituinte do mesmo, pois o homem habita o espaço produzindo cultura. A discussão da relação entre o físico-geográfico e o simbólico não aparece desse modo como algo natural, óbvio, mas fruto de uma perspectiva, entre outras possíveis.

Ao se articular lazer, espaço urbano e cultura juvenil, vislumbro pelo menos quatro possibilidades, quando se faz o recorte através das variáveis tempo e espaço. Exporei de maneira sumária as implicações teórico-metodológicas de cada uma delas:

- a) O espaço é fixo e físico, o tempo é variável, porém cronológico.

Se o espaço é físico e fixo, o mapa que abre esse capítulo nos serve como instrumento de delimitação. Caberia, então, investigar que práticas e usos acontecem no lugar. A história da atividade humana entra em foco e, de certa forma, o lazer ficaria como coadjuvante, já que nem sempre as atividades de lazer constituíam o eixo principal da apropriação desse espaço (lembrar da presença de populares, da história da ocupação pela atividade portuária). Com a percepção cronológica, o tempo é trabalhado de acordo com as datas que indicam mudanças ou tensões dessa apropriação do espaço urbano.

- b) O tempo continua variável e cronológico, podendo também haver uma variação do espaço.

Aqui caberia a pergunta: “quantas cidades existem em uma cidade?”, ou explicando melhor, “como as percepções, experiências da cidade, imagens dos agentes sociais produzem vários sentidos para uma cidade?”. Essas indagações, não com essas mesmas palavras, foram-me postas, recentemente, pela professora Sulamita Vieira na defesa do meu projeto de mestrado. Tal observação serviu para atentar-me de uma precaução metodológica e também de leitura deste trabalho. A área do entorno do Dragão do Mar não é o único espaço de lazer para os jovens de Fortaleza. Os jovens que freqüentam aquela área pertencem a um

contexto específico, na maioria de classe média, universitários, que possuem condições econômicas e capital cultural para frequentar tais bares e clubes, já que o acesso é pago. O capital cultural impõe também o domínio dos códigos que envolvem aquilo que se convencionou, no caso do clube onde me detive mais a fundo, a chamar de “cena musical alternativa”, produzida por jovens produtores e bandas locais que tentam estabelecer um território em que seja possível a sua atuação.

- c) O espaço é variável e o tempo é fixo e cronológico.

Ao tomar a formulação proposta no tópico anterior de que há vários espaços de atuação juvenil na cidade de Fortaleza⁶, poderia me perguntar sobre os lugares dessas culturas juvenis no cenário atual da metrópole. O espaço se torna variável, não só porque há uma multiplicidade de práticas (o surfe, o hip hop, as torcidas de futebol etc.), mas também de espaços praticados na cidade por esses jovens (a praia, o estádio, o centro, a periferia). Essa possibilidade ficou aqui descartada, pois a presente pesquisa investiga um contexto de cultura juvenil, não pretendendo fazer um inventário das diversas práticas de lazer juvenil presentes em Fortaleza, trabalho que levaria a uma demanda maior de tempo e que só seria possível também com o apoio de uma equipe⁷.

- d) Espaço e tempo são significados pelas montagens espaciais dos agentes.

A ocupação de um espaço da cidade por um agente produtor de significados (o homem enquanto produto e produtor da cultura) implica

⁶ Proposição comprovada pelos estudos desenvolvidos sobre os grupos juvenis em Fortaleza. Nessa linha ver o trabalho de Glória Diógenes (DIÓGENES, 2003), também a pesquisa de Cynthia Studart Albuquerque sobre a cultura do surfe em Fortaleza, **Nas ondas do surfe: estilo de vida, territorialização e experimentação juvenil no espaço urbano** (ALBUQUERQUE, 2006), mostram as várias “Fortalezas” das juventudes que aqui se encontram.

⁷ Um trabalho desse porte foi realizado na cidade de Lisboa, por José Machado Pais (PAIS, 2003), onde o autor investigou os contextos juvenis da cidade, explorando três grandes áreas da cidade, e também relacionando a isso a relação dessas diferentes culturas juvenis com as classes sociais, o mundo do lazer e do trabalho e com os códigos e valores praticados por essas juventudes. Tal empreitada deu-se em quatro anos de pesquisa de campo e trabalho teórico.

também uma ocupação simbólica. Logo se faz necessário repensar que experiência do tempo e do espaço está presente no conjunto de práticas investigadas. Deixo então os mapas e os relógios em busca do “tempo fora dos gonzos”. Isso significa, então, organizar as práticas sociais não como objetos no espaço e no tempo, mas como nos demonstra Arantes:

Essa dissociação lógica entre práticas sociais e tempo-espaço ocorre, inclusive nos estudos que as situam num contexto que se estrutura em função da lógica de determinações da economia, pensada como um domínio a rigor externo, anterior e determinante das práticas sociais. Conforme alerta a geógrafa Doreen Massey, a física ensina que é enganoso pensar que, por um lado, haja coisas (neste caso relações sociais) e, por outro, tempo e espaço. “Não é que as relações entre os objetos ocorram no tempo e no espaço”, afirma ela, mas são essas relações – elas próprias – que produzem o espaço-tempo (ARANTES, 2000, p.86).

Nesse sentido, a investigação de práticas sociais no espaço e no tempo levaria a outra orientação. Não mais a partir da naturalização do discurso histórico, mas a partir da interpretação dos agentes e dos dispositivos construídos por eles que marcam sua experiência do tempo e do espaço urbanos. A experiência contemporânea da metrópole não está desvinculada da perspectiva moderna sobre o tempo. Da mesma forma, os múltiplos fenômenos que atravessam as culturas juvenis urbanas nos indicam para variadas formas de experiência da temporalidade.

As possibilidades **a** e **b** foram por mim trabalhadas a partir de uma diferença que considero essencial: a maneira como a noção de tempo é pensada. Ao seguir a primeira possibilidade, deparei-me com a tarefa de fazer a reconstituição das áreas que compõem o bairro Praia de Iracema, ressaltando seus diversos momentos. A noção de tempo segue a marcação do calendário. Na segunda perspectiva, busquei trabalhar com uma noção mais subjetiva do tempo. Os modos de territorialização das culturas juvenis na cidade são marcados por configurações espaço-temporais mais efêmeras (ARANTES, 2001).

1.1 A Praia de Iracema, o Dragão e o entorno em uma perspectiva cronológica

1872- Coisas, pessoas e capitais

Os primeiros registros de ocupação da atual Praia de Iracema datam do início do século XIX, aparecendo já no registro da Planta da Cidade feita em 1810 por Silva Paulet. Segundo Schramm (SCHRAMM, 2001), pode-se afirmar essa ocupação ligada ao desenvolvimento das atividades portuárias intensificadas nesse período. O desenvolvimento do comércio de importação e exportação ocasionou a construção de diversos armazéns e de diversas casas comerciais, principalmente Inglesas e Francesas.

No começo do século XIX, a tendência de instalação das Casas Inglesas em busca do algodão intensificou a vida comercial da região. Com a guerra pela independência norte-americana, o algodão passa a ser procurado em outras regiões, pois era matéria-prima de grande valor para as indústrias européias. Muitos comerciantes ingleses aportaram no Ceará no período de 1800-1850, dentre eles, Henry Ellery e John William Studart. Em 1811, chega ao Ceará o irlandês William Wara e, em 1835, ele instala uma filial da *Singlehurst*, a chamada “Casa Inglesa”. Assim, a área da Antiga Prainha, devido a sua proximidade tanto com o Porto quanto com o Centro da cidade passa a ser ocupada por armazéns e essas casas comerciais. Segundo Raimundo Girão:

Ao lado das de John William floresceram as atividades comerciais de Henry Ellery, este no ramo de exportação e importação em larga escala, com armazéns da rua da Alfândega e trapiche próprio para os seus embarques e desembarques (...) O seu trapiche ou embarcadouro, vulgarmente conhecido por “trapiche do Ellery”, ficava na antiga Rua da Alfândega, hoje Dragão do Mar. Em frente à Igreja da Prainha, em baixo na barranca (GIRÃO, 1959, p. 152).

A influência da Inglaterra e da França nas relações comerciais com o Brasil e, particularmente, o caso do Ceará foi investigado por Denise Takeya (TAKEYA, 1994). Segundo a autora, apesar de a Inglaterra ter sido a líder de exportação para o Brasil e também de importação de produtos brasileiros, a presença francesa

começou a crescer a partir da época do Segundo Império (meio do século XIX). O aumento da agroexploração cearense nesse período atraiu não somente os ingleses, mas também os franceses, os quais, nessa época, instalaram casas de comércio (Boris Frères, Gradwohl Frères e a Lévy Frères, para citar as três maiores). A Boris Frères vai ocupar uma posição de destaque. Estabelecida em 1872, a casa soube aproveitar o binômio importação-exportação a seu favor, gerando vários devedores, principalmente no período da seca de 1877. Onde hoje se encontra uma intensa vida noturna ligada ao ócio e ao lazer preexistia uma vida diurna de intensa atividade comercial. O prédio, no qual funcionava a sede da Boris Frères, hoje abriga um espaço cultural, bem atrás do Centro Cultural Dragão do Mar, porém outras reminiscências desse período foram apagadas:

No caso de Boris Frères filial, desconhecemos condições de seus armazéns originais, na década de 70 (1870), Certo é, entretanto, que o prédio, onde ainda hoje funciona a empresa, construído nos anos 90, constitui um imponente e extenso conjunto de armazéns, anexos ao escritório. Instalado, originalmente, em frente ao prédio da Alfândega de Fortaleza, ele possui uma pequena torre, de onde era possível acompanhar o movimento de entrada e saída dos navios do porto (TAKEYA, 1994, p.129).

Sabe-se que não eram somente artigos de primeira necessidade que vinham da Europa nessas embarcações, mas muitos supérfluos como roupas, tecidos e outras bugigangas chegavam *made in* Europa... A uma economia das coisas se liga também uma economia dos signos e dos afetos. Isso já apontava os primeiros estudos no campo da Antropologia Econômica (vide Mauss, *Ensaio sobre a Dádiva* e Malinowski, *Os argonautas do Pacífico Ocidental*). Tal aspecto implicaria falar mais do que o modo de transação de mercadorias, significaria entrar no domínio simbólico e imaginário. A esse respeito, Raimundo Girão dá uma pequena pista sobre esse período em sua *Geografia Estética de Fortaleza*:

Inglêses; por esse tempo, os títulos de muitas lojas e bares pertencentes a brasileiros, tais como Casa Manchester, Túnel de Londres, Ship Chandler, Casa Reeckell. Até mesmo o que importávamos de Lisboa era... *made in* England, observa o citado Hugo Vitor. “A própria moda impunha os seus caprichos ao Ceará, segundo os modelos da ofuscante corte da Rainha Vitória, chegados através do afamado figurino de Londres” – “Young Ladies Journal” (2)... Ganha precisão de contornos a nova função da Cidade – a função comercial, fundamentada em tão indisfarçável prosperidade (GIRÃO, 1959, p.155-156).

O conjunto arquitetônico da área da Prainha não tem sentido por si mesmo, se não o ligarmos a todo o imaginário que está carregado. A influência inglesa e francesa desse período construiu territórios (não de pedra, mas no sentido de territorialização, tal como pensado por Deleuze e Guattari). São os signos de modernidade, os estilos de vida, as edificações e os agenciamentos coletivos do desejo que nos fornecem uma melhor idéia do que seria essa “paisagem portuária” do século XIX. Logo não basta falar dos fluxos de pedras ou dos fluxos de dinheiro, mas é preciso restaurar a cartografia em um sentido mais amplo. Nessa linha de pensamento, o trabalho de Tião Ponte aproxima-se daquilo que nós é dito por Raimundo Girão, ao apontar essa ligação entre as novas paisagens subjetivas, os novos hábitos construídos nesse período.

No que toca a Fortaleza, o processo remodelador que significou sua inserção na *Belle Époque* teve como base econômica as grandes exportações de algodão através de seu porto a partir da década de 1860 (...) Empolgados com esse crescimento, burguesia enriquecida com vendas de algodão, negociantes estrangeiros radicados na cidade, médicos e demais elites políticas e intelectuais procuraram modernizar a cidade por meio de reformas e empreendimentos que a alinhasse aos padrões materiais e estéticos das grandes metrópoles ocidentais (PONTE, 2006, p.70).

1925 Do Peixe ao Luxo: novas paisagens, memórias nômades e ruínas urbanas.

Na década de 1920, a área portuária começa a sofrer algumas transformações. O mar que antes só interessava aos comerciantes ou aos pescadores que habitam aquela área passa a ser objeto de usufruto pelas elites. A praia aparece, então, como um espaço de lazer e deleite para as elites (SCHRAMM, 2001 e BEZERRA, 2005). A área onde hoje se encontra o Estoril era habitada por pescadores, formando a Praia do Peixe. Com a apropriação da região pelos *bungalows* das famílias mais abastadas, os pescadores recuaram, muitos para a área portuária, na qual hoje se encontra a comunidade do Poço da Draga, por trás do prédio da antiga Alfândega. O nascimento da “Praia de Iracema” está ligado à criação de um novo “espaço-tempo” de lazer na cidade.

As primeiras narrativas sobre a Praia de Iracema remontam a época de sua “criação”, quando deixou de ser a Praia do Peixe, a praia da venda do peixe, mas a bucólica Praia de Iracema, inspirada na heroína de Alencar. Conforme já referido, os novos grupos que, em meados da década de 1920, acorriam à praia impuseram-lhe uma nova denominação. Pretendiam, assim, forjar-lhe uma nova imagem, na tentativa de extirpar sua história anterior, vinculada aos moradores pobres do bairro, como será visto. Ao ato de apossar-se territorialmente da Praia, somou-se uma apropriação simbólica, por parte das elites, resultando na “fundação” de um novo lugar. A Praia de Iracema “nasce”, assim, em 1925 a partir do estabelecimento de sua denominação (SCHRAMM, 2001, p.63).

Com isso vai-se consolidando a imagem de lugar bucólico de lazer, enquanto a região da Prainha vai sofrendo mudanças. Por muito tempo, a área do Mucuripe foi tida como a mais apropriada para abrigar o porto da cidade. Mas as obras do novo porto iniciaram-se somente em 1938 e a inauguração ocorreu na década de 1950.

Durante esse período, surgia, entre tantas contradições, a imagem da “Praia de Iracema” ligada ao lazer. Foram construídos os equipamentos que se seguem: 1930 (Igreja São Pedro), 1931 (Ideal Clube). Na década de 1940, temos o Hotel Iracema Plaza (Edifício São Pedro). Em 1944, a Vila Morena, residência do comerciante José Magalhães Porto passa a abrigar o U.S.O. (*United States Organization*), clube dos soldados americanos instalados em Fortaleza, no período da Segunda Guerra Mundial, ficando famoso por suas noitadas e “coca-colas”⁸.

Os antigos moradores, pescadores que recuaram para áreas mais próximas, não deixaram de freqüentar os poucos espaços que ainda podiam usufruir como a piscininha, em que o banho de mar era uma atividade prazerosa. Entre diversas apropriações, o bairro emerge como lugar atravessado por vários usos e memórias. Schramm aponta que a memória da Praia de Iracema da boemia ocupou uma posição hegemônica, devido à apropriação do lugar pelas elites da cidade. Porém, outras memórias subsistiram como “vozes esquecidas” ou “não ouvidas”. Assim, nesse percurso, percebo vários espaços-tempos. Tais vozes entram na cartografia da cidade a partir do momento em que formam campos de tensão, através dos quais vislumbra-se a estagnação da área portuária e a territorialização por outros fluxos:

⁸ “A repercussão que o clube, de acesso exclusivo aos estrangeiros, teve na cidade deveu-se às suas noitadas patrocinadas pelo governo americano, com danças, jogos e shows de celebradas artistas do cinema, como a famosa Heddy Lamar. Presenças bem vindas eram das moças da terra, que passaram a ser conhecidas como “coca-colas”, numa alusão ao famoso refrigerante, que ainda não era consumido na cidade” (SCHRAMM, 2001, p.41).

Com a mudança do porto, também entrou em estagnação a área dos armazéns e as casas comerciais ligadas aos negócios de exportação, na região conhecida como Prainha, nas imediações da Praia de Iracema. Alguns dos estabelecimentos, além de prédios residenciais, que já existia, desde o início do século, permaneceram na área, passando a ser ocupados por usuários pobres. Outros edifícios tiveram seus usos alterados, com a instalação de prostíbulos (SCHRAMM, 2001, p.46).

Durante a década de 1940, a Praia de Iracema se consolida como lugar boêmio, enquanto a área portuária é ocupada por outros usos. A década que inicia com um apogeu do lugar termina marcando seu declínio. O aumento das marés em decorrência da construção do novo porto no Mucuripe ocasionou uma grande repercussão nos meios formadores de opinião da cidade:

Parte do casario foi destruído em decorrência das correntes marítimas, o que acarretou também significativa diminuição da faixa de praia. A transformação da paisagem obrigou a saída dos antigos moradores e freqüentadores dando início a um discurso melancólico sobre a praia que “o mar carregou”. Nesse período, a imprensa local começava a falar em decadência da Praia de Iracema, associando o encanto do bairro à sua apropriação pela elite (BEZERRA, 2005, p. 13).

A autora usa a expressão “que o mar carregou”, mostrando a referência à música composta por Luís Assunção, nessa época, em que a Praia de Iracema foi avançada pelas marés, na qual o autor diz: “Adeus, adeus/ Só o nome ficou/ Adeus, Praia de Iracema/ Praia dos Amores que o mar carregou...” Dessa forma, um fenômeno físico é reinterpretado e associado ao imaginário sobre o bairro de forma a consolidar a “fantasia de Iracema” que transforma aquela paisagem no paraíso do lazer e da boêmia.

Seja contra o mar, seja contra os pobres e bárbaros, Iracema sobrevive como uma grande dama decadente de passado duvidoso (não esqueçamos seu antigo nome, Praia do Peixe, e do quão menos nobre para as elites era a presença de vilas de pescadores). Aos poucos, sua cafetinagem pelo dinheiro vai se tornando óbvia, ambígua e problemática. Vozes começam a entrar em disputa. Esquecida brevemente na década de 1950, o bairro passa a ser lugar de encontro daqueles que resistem durante o período da ditadura. Os anos 1960 e 1970 são marcados por novos hábitos e práticas: como “fumar o pôr-do-sol” na Ponte Metálica (BEZERRA, 2005, p. 15). O Estoril, mesmo não estando mais no seu auge, era o ponto de

encontro principal. A sua decadência serviu também para evidenciar as contradições presentes em seu seio:

É importante ressaltar que a Iracema vivenciou, entre meados dos anos 1960 e 1980, uma imagem de bairro decadente. O bairro era habitado por famílias de classe média e média baixa, e havia uma ocupação irregular, por meio da construção de casas de madeira ou papelão... O público que se dirigia ao Bar e Restaurantes Estoril e Ponte dos Ingleses, mesmo fazendo parte de uma elite da cidade, era marginalizado por questões ideológicas (BEZERRA, 2005, p.16).

Na década de 1980, um novo segmento de estabelecimentos comerciais instalou-se na Praia reanimando o cenário de disputas. Bares como o Cais Bar, Pirata e La Trattoria surgem nessa época marcando outra fase do bairro, na qual o turismo mais especulativo se instaura. A disputa por espaços traz problemas como o congestionamento de veículos, a intensa vida noturna dos estabelecimentos e a conseqüente poluição sonora da área. Entre antigos e novos comerciantes, fica a disputa por qual forma de lazer seria ideal para se instalar no bairro. Os moradores fundam em 1984 a AMPI (Associação de Moradores da Praia de Iracema). Alguns segmentos, principalmente ligados às classes médias, artistas e intelectuais, fazem reivindicações pela preservação do bairro. Mas não eram vozes unânimes: “Comerciantes e moradores defendiam opiniões divergentes, ou seja, o bairro era cenário de vozes em conflito” (BEZERRA, 2005, p.19).

De uma apropriação forçada pelos novos hábitos da elite, o mosaico da Praia de Iracema aparece como uma zona subordinada ao deleite dos mais abastados. Tal apropriação de um espaço da cidade não está isenta de fissuras urbanas, provocadas por esse embate de forças e disputas na região. Uma cidade, em tempos de especulação pelo capital, tem como conseqüência a proliferação de novos agentes (de pescadores que migram, de prostitutas que chegam, de novos comerciantes que se estabelecem no bairro).

Esses fluxos demonstram a artificialidade na construção de algumas imagens urbanas. Talvez os arquitetos, gestores e alguns sociólogos que tanto almejam uma requalificação democrática da área ainda não tenham chegado a um dos problemas centrais: a “Praia de Iracema” tornou-se um mito, mais imaginário do que real. Como no romance de Alencar, em que muitos queriam crer na existência real da Índia

Iracema, parece que tais gestores, arquitetos e sociólogos insistem na imagem de uma Iracema mítica, imaculada que operaria a fusão pacífica do branco e do índio, do explorador e do explorado. Na verdade, a Praia de Iracema foi um bairro da cidade construído na desapropriação, exclusão e disputas no espaço urbano.

Tanto os estudos de Schramm (SCHRAMM, 2001) como os de Roselane Bezerra (BEZERRA, 2005) mostram a história do bairro como uma história de conflitos entre memórias e práticas de apropriação do espaço. A passagem de Praia do Peixe à Praia de Iracema não impediu que os diversos fluxos, dos que não tinham em Iracema a sua “Praia dos Amores”, “invadissem” seu espaço e transformarem sua paisagem. Iracema nasceu e sobrevive cafetinada, antes pelos *bungalows* das elites, hoje pelas boates onde há a prostituição dos garotos e das garotas, os quais vêm dos mais diversos bairros de Fortaleza. Tal atividade impera na vida noturna das ruas de Iracema, principalmente na região em torno da Ponte dos Ingleses, rasgando o cartão postal da cidade. Antes de tudo é preciso se perguntar sobre essa tomada do bairro pela atividade prostitutiva como um sintoma aberto do que foge, daquilo que não se pode esconder: a Fortaleza das desigualdades sociais. Iracema sobrevive sob a acusação de submissão ao capital estrangeiro e ao turismo sexual. A capital da especulação imobiliária, do sexo fácil de michês e prostitutas em suas noites, seu bares, seus recantos e seus paredões.

1998 O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o seu entorno.

Neste contexto, o Centro Dragão do Mar de Arte e cultura é mais um dos projetos que se multiplicam pelas cidades grandes e médias de diversos países, conjugando cultura, patrimônio, lazer e turismo, a partir da requalificação de áreas históricas ou da construção de edifícios com arquitetura arrojada. Além disto, ele foi apresentado pelo governo estadual como “âncora” de uma política cultural que pretendia inserir a capital cearense no processo de globalização (GONDIM, 2005, p.198).

Em Agosto de 1998, começa a funcionar, ainda, em fase experimental o Centro Cultural Dragão do Mar que seria inaugurado, oficialmente, em 28 de abril de 1999. O impacto dessa obra no imaginário contemporâneo de Fortaleza se reflete na própria maneira como se refere à área da antiga Prainha. Tal área não fazia parte de lazer e boêmia da Praia de Iracema. O espaço era composto por galpões fechados, alguns sobrados e outros estabelecimentos. A sua redescoberta para fins de lazer,

durante a década de 1990, ocorreu com a inauguração de bares como o “Coração Materno” e o “Besame Mucho”, localizados na Rua Dragão do Mar. Com a abertura do Centro Dragão do Mar, em 1998, a área passa a ser incorporada e mencionada como porção inicial da Praia de Iracema. O Centro atraiu o interesse pelo seu entorno. Com a compra de alguns desses galpões e casas antigas para a instalação de bares e boates, densamente localizados nas ruas Dragão do Mar, José Avelino e Amirante Jaceguai, consolidou-se outra “mancha de lazer” nos arredores da Praia de Iracema.

A longa investigação da socióloga Linda Gondim demonstra que não dá para compreender a implementação desse Centro Cultural sem relacioná-la também ao projeto político e cultural em que ele se insere (GONDIM, 2005). Em outro tipo de análise, dessa vez não em relação com as macro-estruturas do social, caberia investigar como, mesmo ou apesar dessa imbricação entre o modelo político e econômico de maiores dimensões, os agentes sociais se apropriam desse espaço e que percepções eles nos apontam.

Nota etnográfica 24.04.05

Imagens da Cidade – A exposição apresenta o resultado do projeto de capacitação do CDMAC, IMAGENS DA CIDADE – educação patrimonial através da xilogravura, que aliou a transmissão e valorização da técnica tradicional à percepção histórica e artística do espaço urbano entre os jovens moradores do entorno do Dragão.

Fui à exposição com uma “sede de dados”. O que mais me interessava era o fato de ter sido um trabalho feito por jovens moradores do entorno do centro (a Comunidade do Poço da Draga). Quando eu pensava em encontrar imagens do entorno, das ruas, das pessoas me deparei com várias imagens do espaço do Centro Dragão do Mar (o planetário, anfiteatro, escadas etc.) e eu fiquei me perguntando: cadê o entorno? Era uma percepção não do entorno, mas do Centro Dragão do Mar. Em uma delas ainda chegava a aparecer o planetário e por trás uma rua estreita que lembrava as ruas da comunidade do Poço da Draga. Eram imagens feitas por jovens que moravam no entorno, exclusivamente na comunidade Poço da Draga, mas que apagaram o entorno de suas xilogravuras. Procurei algum monitor da exposição quando encontrei justamente uma jovem que tinha participado do Projeto e autora de uma das xilogravuras. Comecei a perguntar sobre o que era morar perto do Centro e de que forma ela se via envolvida com o Centro. Ao que a jovem me respondeu:

“Cultura é tudo, sem cultura você não é nada. É muito bom morar perto do Dragão. O pessoal lá da rua tem opção de lazer grátis aqui, muita gente traz os filhos pro “Brincando no Dragão” que acontece todo domingo em baixo do Planetário. E ainda tem o fato de que muita gente lá da rua conseguiu emprego com a SERVAL⁹”.

O Centro aparece nesse relato como um atrator da “cultura”, fazendo da cultura uma propriedade que pode ser dividida entre os que possuem ou não “cultura”. Nesse sentido, a cultura desloca-se de sua conceituação antropológica, na qual é vista enquanto produção simbólica e imaginária das relações sociais, e passa a ser fetichizada, tornando-se uma “coisa”, embora não palpável, mas possível de ser transmitida de onde se tem para onde não se tem. Apesar de ser uma visão do senso comum sobre a cultura, muito desse tipo de pensamento que faz operar uma série de práticas está presente nas próprias políticas culturais de uma maneira subentendida.

Félix Guattari chamava tal visão de conceito reacionário de cultura. Para o autor, existiriam três sentidos contemporâneos de cultura: cultura-valor, cultura alma-coletiva e cultura mercadoria (GUATTARI e ROLNIK,1986). No primeiro sentido, o de cultura-valor, o autor apresenta a visão da cultura hierarquizante entre os que têm e os que não têm cultura (cultos e incultos). No segundo sentido, cultura alma-coletiva, a questão deixa de ser o ter ou não ter, mas a democratização da cultura, todos têm uma identidade cultural. O risco desse segundo sentido é o endurecimento de identidades culturais e a não percepção da cultura enquanto dinâmica. No terceiro sentido, cultura mercadoria, define-se a mercantilização dos bens simbólicos a partir da capitalização da cultura.

Ao priorizarem a imagem do Centro Cultural, os jovens mostraram o impacto do Centro Dragão do Mar como signo demarcador do local. Isso faz com que percebamos o Centro Dragão do Mar como único lugar relevante da cultura e do patrimônio na área. A jovem informou-me que todos os participantes da oficina de xilogravura eram moradores do Poço da Draga e, no seu relato, ela expõe o Dragão tanto como lugar do lazer como também de oportunidade para quem mora em seu entorno. Mas as pesquisas, feitas sobre as conseqüências da construção do Centro

⁹ Empresa de serviço terceirizado que contrata pessoas para trabalhar na limpeza e segurança de outros estabelecimentos.

Dragão do Mar para o seu entorno, mostram-nos uma heterogeneidade de opiniões sobre aspectos positivos e negativos (COSTA, 2003; GONDIM, 2005 e OLIVEIRA, 2006).

De certa forma, o Centro trouxe uma visibilidade para a antiga área da Prainha, causando um impacto naqueles que moram ao seu redor. A comunidade Poço da Draga, onde reside a jovem do relato citado, fica localizada entres as avenidas Pessoa Anta, Almirante Tamandaré e Rua Boris. Tornada quase invisível pelo prédio da Caixa Econômica Federal, a comunidade teve sua ocupação iniciada principalmente a partir dos deslocamentos das vilas de pescadores da Praia de Iracema e também por trabalhadores do antigo porto. O trabalho de Heloísa Oliveira ressalta a constante ameaça de remoção da comunidade (OLIVEIRA, 2006). Tal fato vem elucidar que a relação com o Centro Dragão do Mar não trouxe somente benefícios para aquela população.

Contudo, mesmo sendo vizinhos do Centro Dragão do Mar, os moradores não se sentem à vontade para freqüentá-lo, pois se sentem excluídos daquele “mundo cultural”. Muitas vezes a falta de roupa adequada ou o “não saber se comportar” são decisivos. A exclusão simbólica, aliada à exclusão social, contribuiu para acirrar as relações entre o Poço da Draga e o Dragão do Mar (OLIVEIRA, 2006, p.61).

Soma-se a esse problema o projeto de construção do Centro Multifuncional de Eventos e Feiras do Ceará, que seria instalado na área do Poço da Draga, acarretando a remoção da comunidade¹⁰. Por outro lado, os arquitetos e críticos do projeto do Centro Dragão do Mar questionam o fato de não ter ocorrido uma política integrada de requalificação do conjunto arquitetônico do entorno, remanescente do período portuário. Essa relação do Dragão com o seu entorno é um problema que está desde sua origem e já foi fruto de várias análises. Vejamos essa matéria de quatro de novembro de 2001, na qual a jornalista Ethel de Paula entrevistou o secretário de cultura da época Nilton Almeida:

¹⁰ Em *O Poço da Draga e a Praia de Iracema: convivência, conflitos e sociabilidades* (OLIVEIRA, 2006), podemos encontrar um tratamento mais detalhado dessas questões. Fruto também de uma pesquisa etnográfica, a autora nos aponta a heterogeneidade entre o “Poço” e a “Praia de Iracema”; mesmo estando ligados geograficamente: “O Poço da Draga parece mesmo uma área a parte da Praia de Iracema. Um passeio pela Rua dos Tabajaras vai mostrar dois mundos diferentes” (OLIVEIRA, 2006, p.66).

Ethel (...) Em relação ao Estado, acho que a questão central é que, originalmente, o Dragão foi pensado como um vetor para que, no entorno dele, se criasse um corredor cultural, houvesse um tipo de ocupação que contemplasse não só a “cultura da birita”, como foi apontado por um dos entrevistados na época da reportagem...

Nilton Almeida – E não tem, não? Tem o Alpendre, o Teatro Boca-Rica: o Estado fez um investimento no sentido de induzir, agora, não é possível é que o Estado seja cobrado pela instalação de “n” equipamentos culturais satélites. Aí tem que entrar a iniciativa privada. E os instrumentos existem para isso: financiamentos pela Caixa Econômica Federal, pelo Banco do Nordeste, pelo BNDES. Há uma série de linhas de financiamentos (Jornal *O Povo*, 4 de novembro de 2001).

O secretário tenta justificar a atitude tomada pelo Estado, dentro da visão de que o Centro seria um atrator de uma ocupação cultural espontânea, acreditando-se na sua potencialidade de por si mesmo atrair uma requalificação cultural da área. Hoje, o entorno é um misto de casas culturais, bares, boates, galpões abandonados e ruínas. Isso faz com que o “entorno” constitua um lugar problemático para gestores, arquitetos e acadêmicos que partem de uma visão crítica da implantação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

A pesquisa de Linda Gondim demonstra a relação da concepção do Centro Dragão do Mar com a política cultural do “governo das mudanças” que queria inserir Fortaleza na “era da globalização” (GONDIM, 2005). De fato, tal política queria dar ao Ceará uma imagem de modernidade, nem sempre condizendo com a realidade de intensa desigualdade social existente no Estado. Surge, com esse intuito, um interesse no governo de Tasso Jereissati pela pasta da Cultura.

Na verdade, a idéia de utilizar a política cultural como estratégia para inserir o Ceará no processo de globalização parece ter sido um recurso utilizado a posteriori, para viabilizar a transformação da Secretaria da Cultura num órgão prestigiado pela contribuição que pudesse dar ao marketing político e ao projeto de desenvolvimento dos “governos das mudanças”. Especificamente, a apresentação da produção simbólica como elemento econômico contribuiu para a implementação, durante o segundo mandato de Tasso Jereissati, de uma decisão tomada no final do Governo Ciro Gomes: construir um centro cultural que oferecesse um novo “espaço público” para a capital e simultaneamente incrementasse sua atratividade para o turismo, pela oferta de uma opção diferenciada do binômio praia/forró (GONDIM, 2005, p.131).

Assim, instala-se uma política cultural em um novo tempo, apresentando a cultura como objeto de valorização da imagem da cidade. De certa forma, a antiga

área portuária da Prainha, onde antes havia toda uma vida ligada à economia das coisas, hoje, quando o capitalismo se volta para uma mercantilização da cultura, se constitui como pólo de mercantilização dos símbolos. Tal tendência lembra a requalificação cultural da região industrial do Ruhr na Alemanha, no início do ano 2000. A área, anteriormente abrigada por minas e indústrias pesadas passou a ser um pólo cultural:

O terreno da antiga fábrica metalúrgica da empresa Thyssen, ao norte de Duisburg: lá se encontra o galpão da fundição transformado em teatro grego; o galpão dos ventiladores é agora um dos mais lindos teatros de dança e representações da Europa (Deutschland, no. 3/2002 Junho/Julho, p. 58).

Essas mudanças nas paisagens urbanas são indícios de que a metrópole contemporânea está sendo cada vez mais atravessada por edificações que se referem não mais ao universo do trabalho, mas aos signos da cultura, nos quais as referências ao lazer e ao consumo são evidenciadas. Outro exemplo seria a *Potsdamer Platz*, em Berlin, com seus prédios transparentes, onde funcionam os escritórios da Sony, ou a fábrica da Porsche, em Leipzig, em um edifício em forma de diamante. Em uma nova economia dos serviços, a paisagem urbana contemporânea transforma-se a partir da construção de grandes centros de lazer, entretenimento e consumo como os *shopping centers*. Jeremy Rifkin, em *A era do acesso*, afirma que estamos mudando para um novo capitalismo, um capitalismo cultural. Cada vez mais deixamos de consumir objetos, para consumir “experiências de vida”.

Agora, a economia voltou sua atenção para a última esfera independente remanescente da atividade humana: a cultura. Ritos culturais, eventos comunitários, reuniões sociais, as artes, esportes e jogos, movimentos sociais e engajamentos cívicos estão ocupando a esfera comercial. A grande questão dos próximos anos é se a civilização poderá sobreviver com um governo e uma esfera cultural extremamente reduzidos e onde apenas a esfera comercial é deixada como o mediador básico da vida humana (RIFKIN, 2001, p.9).

Vale salientar que não estamos falando de grandes espaços públicos como parques e praças, onde o acesso é gratuito. Ainda no entorno, ambulantes, taxistas,

flanelinhas, traficantes, michês e prostitutas também querem sua fatia nessa zona comercial de lazer e cultura. Do Dragão ao entorno, tudo parece estar à venda. No Centro Dragão do Mar, com raras exceções, nada de disruptivo emerge de seus cinemas, museus e teatros. Tudo está para ser visto, por um olhar anestesiado, previamente construído: imagens-clichês do vaqueiro, do nordeste, da memória etc. As imagens perdem sua força de ativação, de afecção que nos faz problema. Do museu ao bar ou à boate, isso não faz mais tanta diferença.

Civilização da imagem? Na verdade civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas encobrir alguma coisa na imagem (DELEUZE, 2005, p.32).

O Centro entra no jogo da produção de uma nova imagem da cidade, de uma Fortaleza cosmopolita e cultural. Tal produção tem sua base de sustentação política no “governo das mudanças”, responsável pela realização de grandes obras no Estado do Ceará, que respaldariam essa modernização. Ainda que os indicadores sociais contradissem essa “modernidade”.

Essa “vontade de modernidade”¹¹ aponta uma ruptura com o tradicional e busca respaldo em signos globais, combinando o global e o local em uma mesma estética. Nesse ponto, a concepção arquitetônica do Centro Dragão do Mar foi um divisor de opiniões: enquanto os arquitetos do projeto faziam defesa dessa estética (pós?)-moderna; os seus críticos denunciavam a falta dos signos da arquitetura local, das referências regionais, a dita “cearensidade” ou “brasilidade”. Fausto Nilo, responsável pelo projeto, justifica sua posição:

É um edifício que ao mesmo tempo que tem a pretensão de criar uma linguagem local, se submete, com humildade, a uma brincadeira de citação de muitas arquiteturas que nos formaram, principalmente as européias. Então, teve detalhes do Niemyer, misturado com Le Corbusier, lá na frente, umas coisas de Gregotti e Aldo Rossi ou de repente das fazendas do Ceará (Fausto Nilo apud Gondim, 2005).

¹¹ “As imagens *modernistas* põem a tônica na competitividade, na tecnicidade, na cultura empresarial e na internacionalização da cidade, instigando uma gestão de recursos de natureza empresarial” (FORTUNA, 2001, p.235).

Outro aspecto característico de uma estética pós-moderna, denunciada por seus críticos, residiria no fato de o Centro entrar no desenho urbano de Fortaleza em desconexão com o conjunto arquitetônico que havia antes (COSTA, 2003; HARVEY, 2001)¹². As tentativas de uma requalificação integrada foram poucas e ineficazes. Dentre elas, o Programa Cores da Cidade, uma parceria das tintas Ypiranga com a Fundação Roberto Marinho.

O programa foi realizado em várias cidades do Brasil, com o objetivo de preservar os diferentes equipamentos arquitetônicos de tais cidades, a partir de sua importância histórica para a memória das cidades. Em Fortaleza, a intenção era trabalhar a área do centro histórico de Fortaleza, o que não acabou ocorrendo. Dividido em etapas, o projeto efetivamente só atingiu a área do antigo porto, reformando a fachada de 56 imóveis do entorno do Centro Dragão do Mar. A escolha dos imóveis foi alvo de crítica, por ter deixado de fora imóveis de valor histórico e patrimonial, como o Seminário da Prainha e o Teatro São José, por exemplo, que estão localizados nessa área (BARREIRA, 2007; COSTA, 2003 e GONDIM, 2005).

Contudo, o pouco êxito do projeto se deveu em parte pelo fato de o Programa Cores da Cidade ter operado apenas uma maquiagem na fachada dos edifícios, sem um suporte simbólico de referência quanto ao uso e ao próprio modo como os agentes sociais se apropriam do espaço urbano. De que maneira uma estratégia urbana de preservação poderia estar articulada com o uso de tal espaço preservado por atividades que seguem os ventos da lucratividade e da ocupação sazonal? O discurso da preservação parece, então, entrar em conflito com o uso esporádico e efêmero do espaço:

Embora um cenário mais vivo e colorido seja hoje vislumbrado na antiga região portuária de Fortaleza, é fato que o programa Cores da Cidade também não foi suficiente para consolidar atividades na área durante os diversos períodos do dia – tarefa que, de resto, ficava fora de sua proposta... a maioria dos imóveis da área assumiu a função comercial – como na maioria das cidades onde o programa Cores da Cidade atuou – ou relacionadas ao turismo. Estas atividades garantem a vitalidade dos espaços em um curto período do dia (COSTA, 2003, p.137).

¹² Segundo Harvey: “O pós-modernismo cultivava um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um palimpsesto de formas passadas e superpostas umas às outras” (HARVEY, 2001, p.69).

Porém, não se pode negar que o Centro atraiu para as suas atividades um público heterogêneo, colocando-se com uma das principais opções de lazer cultural acessível ao público, como mostra os relatórios de observação da pesquisa feita por Linda Gondim¹³. Somou-se a isso a instalação de bares e boates, o que gerou uma poluição sonora aos fins de semana, e a ocupação nômade dos ambulantes, e teve como consequência uma disputa pela ocupação do espaço público. Isso se reflete nos meios formadores de opinião, por exemplo, através dessa matéria publicada no Jornal *O Povo*, em 30 de Agosto de 2005, intitulada “O problema no Dragão do Mar”:

“A briga é antiga. Vendedores ambulantes que ficam nas ruas do entorno do centro Cultural Dragão do Mar, na Praia de Iracema, há mais de dez anos travam uma disputa com a Secretaria Executiva Regional II para permanecer no local. A Prefeitura alega que a via pública não pode ser ocupada por comércio ambulante e que a ordem é retirar os bancos e carrinhos da área” (Jornal *O Povo*, 30 de Agosto de 2005).

A presença desses outros atores é tornada incômoda. Eles veiculam outra montagem do espaço urbano, como estratégia de sobrevivência para esses agentes, que tentam de alguma forma colher benefícios da instalação do Centro e dos equipamentos de lazer pagos que trazem para eles uma boa clientela. Um das contravenções desses carrinhos de ambulantes é a venda de bebida alcoólica, que não é permitida, mas é o principal produto procurado, já que os carrinhos comercializam a bebida num preço muito mais acessível do que o cobrado no interior das boates, por exemplo. Entre outros, também, acontece um circuito ilícito de comercialização de “bagulho” (maconha), para “fazer a cabeça” (estado de efeito após o uso da erva). O consumo de álcool e algumas substâncias ilícitas aparecem ligados a esse contexto como fazendo parte daquele momento, ou como me disse *Tiago*¹⁴, 19 anos: “Aqui é um espaço livre, de curtidão”.

¹³ “A característica de relativa heterogeneidade social dos freqüentadores é confirmada pelos relatórios de observações, nos quais é recorrente a menção à presença de pessoas cujo aspecto denota a pertença a classes e grupos sociais menos favorecidos” (GONDIM, 2005, p. 173).

¹⁴ Os nomes de todos os informantes são fictícios, atendendo ao pedido daqueles que pediram para não serem identificados. Apenas os nomes de bandas e dos locais (boates, clubes, ruas etc.) foram deixados como os originais

O procedimento do nômade – o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante – é sempre tático. Ele não dispõe de dispositivos de planejamento e coerção: sua ação é ditada pelas necessidades de sobrevivência individual. Ele instrumentaliza tudo o que está ao seu alcance: o morador de rua usa a torneira do posto de gasolina, o camelô toma para si um pedaço da calçada, o favelado ocupa áreas junto a autopistas e viadutos e faz ligações clandestinas de luz. Toda a infra-estrutura urbana vai sendo pontualmente requisitada e redirecionada para outros usos (PEIXOTO, 2002, p. 100-101).

Nos rastros dessas capilaridades do social, as quais funcionam a margem do planejamento urbano e do uso racional do espaço da cidade (e aqui caberia a pergunta: racional sob o ponto de vista de quem? seria racional um modelo social que produz a exclusão de certos bens a determinados indivíduos?), percebo uma trama social complexa que nos apontam para outros modos de olhar a cidade. Ao seguir esses mesmos rastros, vi-me forçado a trabalhar com outra visão do tempo e do espaço, que saíssem do plano da macro-estrutura da História e da Oficialidade, com a inserção nesses microcosmos do social, nessas estratégias de habitar e se apropriar da cidade.

Quando comecei minhas andanças pelo Dragão e o seu entorno, parecia que um “outro mundo” se desnudava, que não os das discussões sobre arquitetura, patrimônio e memória. De início, o lugar da cultura para uns é rotina de trabalho para outros, se pensarmos nos funcionários de bares e boates, também do Centro, além dos ambulantes. Uma jovem senhora que fica com sua banquinha sempre em frente ao Hey Ho Rock Bar, na rua José Avelino, certa noite, contou-me que deixava seu filho pequeno com sua mãe para vir trabalhar, vendendo balas, bebidas e cigarros na porta da boate.

Outras subjetividades transitam ali completamente desconectadas do que acontecia, sem-tetos presos a uma realidade fantasiada pelas amarras do psiquismo e da arbitrária normalidade em que residimos. No início do trabalho de campo, todos esses elementos me interessavam. Meus olhos e meus ouvidos estavam superexcitados por tudo o que acontecia. Eu já saía de casa (no Conjunto Marechal Rondon, bairro pertencente à Grande Jurema, na Caucaia, município da região metropolitana de Fortaleza) com os meus sentidos ligados.

De casa até o Dragão tomava dois ônibus. O primeiro até o terminal do bairro Antônio Bezerra. De lá ia a bordo da linha Antônio Bezerra – Mucuripe que passava na Praia de Iracema, seguindo a Avenida Abolição até seu destino final no Porto do

Mucuripe. Nesse terminal, entre às 21h-23h, poucas linhas têm em suas paradas uma fila tão numerosa de passageiros a espera de ônibus, isso nas noites de sexta e mais intensamente aos sábados, como essa que tomo rumo ao “campo de pesquisa”. Percebo, então, que não sou o único a me dirigir a Praia de Iracema, as roupas e as conversas me revelam que a maioria tem como destino final o Dragão e a Praia de Iracema. É hora de “sair pra balada”.

No papel de pesquisador, eu encarnava um *devir-voyeur*¹⁵ daquelas vidas, das quais eu buscava captar seus signos. Certa noite, percebi que a fila estava cheia de jovens vestidos de preto, rapazes de cabelo comprido, moças com longos vestidos negros e maquiagem carregada de sombras. A cada parada outros jovens adentravam, falavam das paqueras, bebedeiras dentre outras coisas. Uma das moças puxou da sua bolsa uma pequena garrafa de cachaça, popularmente conhecida como celular. Eles aproveitavam que o ônibus estava lotado, não dando vistas do que estavam fazendo nem ao motorista, nem ao cobrador do ônibus. Eu ia logo atrás e do meu lado estava sentado um rapaz de cabelos compridos, todo de preto que atendia pelo nome de Chicão.

O ônibus deixou de ser, então, para mim apenas um meio de transporte da casa ao campo. O ônibus apresentava-se como uma forma de transição, que me possibilitava ir lapidando o olhar e a escuta. No ônibus era possível ter uma visão de alguns estratos que freqüentavam a área do entorno: jovens, garçons de bares e restaurantes, seguranças etc.

Certa vez, chamou-me bastante atenção a conversa explícita de duas garotas de programa no ônibus, sem o menor receio de estarem sendo ouvidas, já que sabemos do estigma social que carregam essas trabalhadoras. Uma das garotas se queixava que não gostava de atender alguns estrangeiros, principalmente italianos, porque apesar de “eles pagarem bem, acham que são donos da gente, teve um que ficou com raiva, porque eu disse que não ia atender e mandei outra menina”. Pelo desenrolar da conversa, entendi que elas trabalhavam em uma casa de

¹⁵ “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população” (DELEUZE, 1997, p. 11). Ou seja, não significa que me tornei um *voyeur*, ou assumi tal identidade, mas que operei em mim um modo *voyeur* de conduta.

conveniência nas intermediações da Praia de Iracema, onde eram agenciadas. Eram moças bastante jovens, aparentando uns vinte e poucos anos. A outra discordava do que a amiga dizia e falava de um “gringo”, o qual a tinha levado para o hotel em que estava hospedado. A moça contava que ela nunca tinha estado em um lugar “tão alinhado” e que “ ele tinha um computador daqueles mulhé que é tipo uma caixinha, que abre e fecha”. Supus que ela estava falando de um *laptop*; reencontrar a inocência de uma prostituta diante de um computador portátil, pareceu-me um signo revelador da exclusão de uma série de atores sociais aos avanços tecnológicos, mostrando uma moral duvidosa do sistema político-econômico em que vivemos...

Esses pequenos estratos de conversas, ouvidas às vezes sem querer, poderiam ter passado tranqüilamente despercebidos. Mas possuem uma riqueza elucidativa do ponto de vista de uma antropologia urbana, desde sempre preocupada em compreender esses contextos que formam o tecido social: encontro de línguas, origens sociais, acesso à informação e ao conhecimento. Foi a partir desses indícios, semelhantes a pequenas pontas de romances, que estive atento para puxar a pista da compreensão dos fenômenos sociais. O ônibus não é só um meio de transporte, mas é também um meio de mistura desses agentes (jovens, garçons, ambulantes, prostitutas etc.). O que me faz pensar a cidade atravessada por diversos mundos, fisicamente próximos em um meio de transporte, mas apontando para redes de sociabilidades diversas: o trabalho, o lazer e o sexo.

Esses mundos se tocam, cruzam, relacionam, mas não se confundem. Há aqueles indivíduos que atravessam constantemente as fronteiras, desempenhando diferentes papéis sociais, de acordo com contextos e situações (VELHO, 1999, p. 17-18).

De certa forma, esses lugares do nosso cotidiano são produções sociais ricas de sentido, e o trabalho do pesquisador geralmente começa quando nos pomos a perguntar, na pista daquilo que disse José Machado Pais: “como é que o cotidiano *vivido* de pequenas significâncias se pode transformar num mundo *concebido* de sociológicas relevâncias?” (PAIS, 2003, p.170). Essas primeiras significâncias, esses ecos de conversas, pedaços de vida roubados por minha escuta bisbilhoteira foram os primeiros motivadores a buscar outra chave de compreensão para as relações entre espaço e tempo na cidade. Essas ocupações pelo lazer e pelo trabalho

informal se inscrevem nas liminaridades do tecido social conforme têm apontado vários estudos (ARANTES, 2000; FONSECA, 2003 e CANEVACCI, 2002).

a experiência urbana contemporânea propicia a formação de uma complexa arquitetura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de configurações espaço-temporais mais efêmeras e híbridas do que os territórios sociais de identidade tematizados pela antropologia clássica. Essas configurações tendem a se formar à margem dos territórios que têm sido interpretados como expressão de identidades fortemente enraizadas em determinados lugares, claramente contrastadas e bem definidas” (ARANTES, 2000, p. 106).

1.2 O Centro, a praça, as ruas e a boate: encontros e desencontros no território do fugaz

Falar das noites do entorno do Dragão do Mar significa relatar perambulações nas suas ruas, seus bares e suas praças. O meu primeiro ponto de aterrissagem foi justamente os locais onde as galeras encontravam-se e agrupavam-se antes de adentrarem o espaço das boates. Conhecia a área já há bastante tempo, pois era um freqüentador assíduo desse lugar. Um desses pontos de encontro das turmas de amigos ficava embaixo do Planetário do Centro Dragão do Mar. As boates abrem entre às 22h-23h, mas “o bom mesmo é entrar quando já “está bombando”... eu é que num vou entrar logo, espero a galera chegar, não vou nem varrer lá dentro – risos” (Tiago, 19 anos, estudante).

“Estar bombando” significa que a casa está cheia, pois ninguém gosta de entrar em um lugar vazio, muito menos sozinho. O circuito de bares e boates disputa o público e alguns estabelecimentos aparecem como lugares da moda. Aos poucos, percebi que essa permanência no lado de fora até por volta da meia-noite era um procedimento freqüente, servia também como momento de encontro entre amigos e estabelecimento de novos laços, hora de conhecer aquele amigo do amigo, das apresentações e tomar uma cervejinha ou chopp de vinho do Bar do Bexiga, bastante popular entre os jovens.

A rotatividade dos estabelecimentos faz com que a efemeridade seja um fenômeno permanente daquela área. Do começo da pesquisa de campo, em março de 2005, até sua conclusão em setembro de 2006, três bares e duas boates

fecharam suas portas. Através de conversas informais, descobri que uma dessas boates era propriedade de um português, o qual possui outra grande boate que ainda está em bom funcionamento na região do entorno. A boate que foi fechada era dirigida ao público GLS (gays, lésbicas e simpatizantes). Poucos meses após seu fechamento, surgiu, no galpão da boate, uma casa de forró. Perguntei, então, ao meu informante se o dono tinha vendido o galpão para outra pessoa, ao que ele me respondeu que não, o português ainda era o dono e decidiu fechar, pois a boate GLS não tava rendendo mais tanto dinheiro.

A maioria das boates está entregue às mãos de *promoters*. *Promoter* é a pessoa responsável pela produção das festas e pela definição do público-alvo da boate. O *promoter* elabora um projeto e apresenta ao dono, estabelecendo o tipo de proposta que tenha para o local e o retorno financeiro do negócio. Se o dono analisar que o projeto tem um retorno financeiro, ele aceita a proposta e dá carta branca ao *promoter*. Ou seja, os produtores das festas não são os donos do estabelecimento. Os donos estão interessados nas festas como um negócio, enquanto que geralmente *promoters*/produtores e o público estão interessados nos contextos de lazer e sociabilidade através dos gostos musicais que as festas produzem.

Isso faz com que o fechamento de um estabelecimento não signifique necessariamente o desaparecimento de seu público nas ruas do entorno. Uma informante que frequenta a área há muito tempo me lembra de uma época anterior ao Centro Dragão do Mar onde havia casas noturnas na Praia de Iracema nas quais sempre aconteciam festas de *heavy metal*. Mesmo com o fechamento de tais casas, o público continuava a frequentar o espaço das ruas ao seu redor e agora o entorno do Dragão como ponto de encontro:

Nessa época, o foco, 95 96 [1995-1996], era assim: era banda de heavy metal e as *guitar bands*, né, mais aquele som de guitarras e tal. Então, depois que chegou aquela parte ali do Dragão do Mar, inclusive a gente tocou no Padangue Padangue, o que eu acho engraçado é que as pessoas que se vestem de preto, botam né aqueles sobretudos enormes e ainda vão pra ali... era freqüente aquele pessoal se encontrar ali embaixo da cúpula [da cúpula do Planetário do Centro Dragão do Mar] e ficava ali né, naquele gueto ali conversando e tal, e era totalmente caracterizado. Era como se tivesse revivendo aquela música, aquele heavy metal. Como é que eu posso dizer? Aquela imagem do heavy metal, do Black metal, aquela coisa pesada do coturno e tal, do olho preto à La Kiss [banda de rock] (Paula, 26 anos, entrevista em 25/04/2006).

Fica então a pergunta: se havia público, por que fechou? Um dos discursos sobre o Noise 3D, em 30 de junho de 2007, pode ser elucidativo da questão. Na verdade, uma das razões que podem ser apontadas é que esse público dito fiel constitui uma minoria frente ao que é necessário para manter um estabelecimento em funcionamento. O que, na maioria das vezes, faz lotar uma casa é outro tipo de público, mais esporádico que é guiado pela “moda” dos locais. Isso se deve a quanto determinada boate consegue manter em evidência aos olhos dos jovens que sempre buscam novos lugares para se divertir. Uma palavra nativa é muito comum para falar de locais que eles julgam já saturados: “cansado”. A estratégia de publicidade se torna fundamental. Algumas boates colocam, desde cedo, nas redondezas do Centro Dragão do Mar, jovens panfletando flyers das festas que irão acontecer (ver a foto que abre essa seção). A presença de um público presente é fator apontado por esse relato na comunidade do Orkut do Noise3d club: *“muita gente precisa aprender que a CENA ALTERNATIVA, como algo conceitual que vai além do gosto pela música que tá tocando, precisa essencialmente de um público pagante e presente”* (extraído em 10/07/07).



Figuras 2 e 3 Flyer da festa “Me Leva”, frente e verso.

Assim, na formação desses territórios, conjugam-se os interesses financeiros, a produção cultural e as formas de habitar o espaço urbano pelo lazer de uma

maneira efêmera e fragmentária. O seguinte *flyer* (volante) de uma festa aparece como uma imagem-síntese dessa complexidade.

O *flyer* comunica a imagem de uma pós-experiência de lazer através da foto de alguém que volta para casa depois de uma noite de festa. Como meio de divulgação, seu texto se prende ao “depois da festa”. O “depois da festa”, o “ter o que contar” é o produto principal e mostra que a satisfação foi obtida, restando apenas voltar para casa. A intensidade da festa se torna tão fugaz que desde agora (num *flyer* convite) ela já é significada como memória.

A estratégia efêmera dos espaços entra em sintonia com uma visão fugaz da experiência. Em *Modernidade Líquida*, o sociólogo Zygmunt Bauman defende uma análise da sociedade contemporânea a partir da flexibilidade das formas de coesão social. Tal flexibilização veio a definir a “modernidade”, segundo o autor (BAUMAN, 2001, p. 14-15). Porém, a flexibilização das formas de coesão não significa descontrole ou caos social, já que cada vez mais há uma necessidade de regulação dos fluxos sociais. Se o começo da Sociologia é marcado pelo interesse por essas instituições totais que promovem a coesão (a religião, o Estado, o trabalho, principalmente); a Sociologia contemporânea tem buscado justamente compreender a trama social no momento em que tais instituições parecem estar em crise ou mostrar que o jogo social é muito mais tenso e maleável. Até meados da década de 1980, as análises ligadas ao pensamento de Marx foram responsáveis por apontar que a modernidade fazia operar dentro de si uma série de contradições. A célebre máxima de Marx e Engels “Tudo que é sólido desmancha no ar”, extraída do Manifesto Comunista, foi constantemente retomada enquanto crítica dos pilares da modernidade (BERMAN, 1986).

No debate contemporâneo, novas noções e referências teóricas entram em jogo: palavras como “rede”, “desencaixe”, “complexidade”, “desconexão” e “exclusão” passam a habitar a ordem do discurso sociológico. Tais conceitos servem para interpretar as atuais formas de coesão social por meio das transformações operadas, principalmente, pelo impacto dos avanços tecnológicos e das mudanças no modo de vida das pessoas inseridas em uma economia mundial de mercado; notadamente produtora de um grande contingente de pessoas que vivem à margem de seus benefícios. Bauman aponta uma experiência do espaço e do tempo guiada pela instantaneidade:

A nova instantaneidade do tempo muda radicalmente a modalidade do convívio humano e mais conspicuamente o modo como os humanos cuidam (ou não cuidam, se for o caso) de seus afazeres coletivos, ou antes o modo como transformam (ou não transformam, se for o caso) certas questões em questões coletivas” (BAUMAN, 2001, p.147).

A grande cidade parece ser o lugar mais apropriado para verificar esses encontros fugazes entre indivíduos. Importante lembrar que o nascimento das Ciências Sociais é marcado também pela consolidação dos grandes centros urbanos pós-Revolução Industrial. A vida nas grandes cidades aparece como preocupação para os primeiros cientistas sociais. As transformações que trazem mudanças nos arranjos sociais suscitam novas formas de compreensão e decifração. As grandes cidades do século XIX surgem como espaços-críticos para usar uma expressão de Paul Virilio (VIRILIO, 1993). As linhas das transformações econômicas, políticas e culturais vão traçando a cartografia dessas novas paisagens.

Quando me debrucei sobre os trabalhos de Benjamin, Park e Simmel sobre a vida nas grandes cidades, percebi já neles um questionamento sobre os princípios de coesão social impostos pela metrópole e as novas sensibilidades que dela emergem. O cerne de suas análises está no empirismo urbano, ou seja, no trabalho e na arte de viver na grande cidade. Em *A metrópole e a vida mental*, Simmel se propõe a analisar a influência da metrópole na vida mental dos indivíduos (SIMMEL, 1979). Benjamin parte da poesia de Baudelaire para fazer uma descrição da Paris do Segundo Império (BENJAMIN, 1981). Em Park, essa via de análise através da subjetividade aparece explícita já no início de seu texto:

Antes a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial (PARK, 1979, p.26).

O fato é que os autores não desconsideram as transformações objetivas que redefinem o espaço urbano, mas não fazem das atitudes dos agentes uma mera consequência disso, usando um esquema causa-efeito. Eles buscam compreender essa experiência urbana de maneira imanente, tornando indivíduo e sociedade coextensivos. Os fenômenos cognitivos-perceptivos dos agentes entram então em

uma sociologia molecular. Não a grande sociologia das infra-estruturas econômicas e das representações coletivas, mas a sociologia menor¹⁶ dos gestos, sentimentos, percepções, desejos, propagações e múltiplos sentidos que muitas vezes não se definem por uma grande representação, seja de classe, seja fruto de uma consciência coletiva operando pela crença.

Para Simmel, o espaço social da metrópole põe em cheque a autonomia da individualidade. As forças sociais tendem a esmagar essa esfera que deve ser resguardada para a sobrevivência do trato social. Segundo Simmel, existiria um tipo metropolitano de individualidade. A metrópole seria uma formação social superestimulante. Os sons, as imagens e as pessoas tornam a cidade grande um lugar onde os sujeitos são bombardeados de estímulos o tempo inteiro. Tudo isso faz com que o fato de ter que sobreviver na grande metrópole implique um trabalho de encontrar diversas pessoas e estar preparado para as muitas relações impessoais. A grande cidade interfere na interioridade dos agentes. Sua análise se torna rica ao romper dentro do campo sociológico as dicotomias clássicas indivíduo-sociedade, interioridade-exterioridade, resguardando a heterogeneidade desses campos, mas fazendo-os coextensivos:

A técnica da vida metropolitana é inimaginável sem a mais pontual integração de todas as atividades e relações mútuas em um calendário estável e impessoal. Aqui, novamente as conclusões gerais de toda a presente tarefa de reflexão se tornam óbvias, a saber, que, de cada ponto da superfície da existência – por mais intimamente vinculados que estejam à superfície – pode-se deixar cair um fio de prumo para o interior das profundezas do psiquismo, de tal modo que todas as exterioridades mais banais da vida estão, em última análise, ligadas às decisões concernentes ao significado e estilo de vida (SIMMEL, 1979, p.15).

¹⁶ No sentido de minoritário trabalhado por Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Para os autores, o devir-menor ou minoritário não está em uma relação de inferioridade a algo que seria majoritário seja no sentido numérico ou hierárquico. Menor é todo campo de capilaridades que formam uma rede além e aquém do plano representacional e identitário. Ver também o trabalho de Tiago Themudo, *Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade*, no qual ao ressonar a sociologia de Gabriel Tarde na filosofia de Deleuze e Guattari, o autor afirma: “Cada microacontecimento exige a reunião de uma multiplicidade sub-representativa de componentes cuja composição é da ordem das singularidades, não podendo, portanto, ser completamente recuperada pelo conceito da representação. Não podemos recompor as condições iniciais de um fenômeno histórico, tal como em um sistema reversível que passamos das causas aos efeitos e dos efeitos às causas sem o menor problema. Isto não pode ser feito com a história, nem com a vida” (THEMUDO, 2002, p.94).

Interioridade psíquica e exterioridade social não aparecem então separadas, mas formam continuidades. Logo indivíduo e sociedade constituem pólos de um mesmo plano, fazendo-me pensar na imagem da dobra discutida por Deleuze¹⁷. O interior é uma dobradura do fora: das relações sociais passa-se ao universo das relações consigo (interioridade psíquica). Não é pela via da total coerção que o indivíduo se torna um efeito das relações sociais. Essa dobradura interior não forma um vazio, mas um campo de forças, em que insistem um desejo e uma singularidade.

Se o mito moderno do indivíduo autônomo insiste em sobreviver, isso acontece, porque ele é um dos vetores que ainda faz funcionar as forças dessa interioridade, ainda que não seja o senhor delas. Nesse jogo tenso, é preciso reexaminar a idéia de indivíduo e compreender os agenciamentos que vão do indivíduo à sociedade.

Ao contrário de naturalizar a noção de individualidade, a Sociologia deve buscar compreender os rearranjos das relações sociais em sua interface com as relações consigo, problematizando as forças que perpassam o campo social. Simmel abre o início de *A metrópole e a vida mental* com a seguinte proposição:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida (SIMMEL, 1979, p.11).

Ele não conceitua, mas continua seu texto com uso desse termo: técnica de vida. O que procuro extrair de seu trabalho para minha investigação reside nessa sua compreensão de um *socius* a partir da mudança, fazendo uma análise focada no campo da prática. Simmel se perguntava sobre o presente da metrópole: que nova vida é essa que se redesenha na grande cidade? como ela está em conexão com a mutação dos esquemas de cognição e sensibilidade dos indivíduos? seriam essas técnicas de vida os artifícios da sociabilidade? o campo prático das relações consigo e com os outros?

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Ao procurar uma noção de indivíduo/subjetividade no domínio social onde os elementos da sensibilidade e da interioridade sejam possíveis de serem discutidos nas Ciências Sociais, insisto na possibilidade de falar das relações espaço-tempo na metrópole contemporânea a partir das paisagens subjetivas dos agentes. Excluo as argumentações de que tal fato não seria um “problema sociológico”. Fico com a perspectiva de Deleuze quando ele redefine, a partir do exame da obra de Foucault, a relação da subjetividade moderna com o social:

E o que dizer, enfim, dos nossos próprios modos atuais, da moderna relação consigo? Quais são nossas quatro dobras? Se é verdade que o poder investe cada vez mais nossa vida cotidiana, nossa interioridade e individualidade, se ele se faz individualizante, se é verdade que o próprio saber é cada vez mais individualizado, formando hermenêuticas e codificações do sujeito desejante, o que é que sobra para nossa subjetividade? Nunca “sobra” nada para o sujeito, pois a cada vez, ele está por se fazer, como um foco de resistência, segundo a orientação das dobras que o subjetivam o saber e recurvam o poder. A subjetividade moderna reencontraria o corpo e seus prazeres, contra um desejo tão submetido à Lei? (DELEUZE, 1988, p. 112-113).

A cada vez o sujeito está por se fazer em tensão com as forças sociais. Simmel encontra na atitude de indiferença perante o outro, denominada atitude blasé, a resistência do cosmopolita a essas forças: “Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé” (SIMMEL, 1979, p.15). O fluxo de pessoas faz com que os sujeitos refugiem-se em suas personalidades. O culto ao “eu” aparece como estratégia de sobrevivência a esse fluxo de alteridades aterrorizador da cidade grande. As condições sociais da cidade grande criam assim uma economia coletiva dos afetos, operando na maioria das vezes inconscientemente. Não há uma racionalização, porém uma incorporação de uma sensibilidade urbana compondo um “estilo de vida”.

Dos nervos superestimulados do cosmopolita simmeliano passo ao *flâneur* de Benjamin. O sentido principal da *flanerie* é o olhar. Benjamin toma como analisador o modo que a vida urbana aparece na literatura de Baudelaire e também em relação com outros escritores: Poe, Victor Hugo, Dickens. Pois, segundo Benjamin, Baudelaire não era o único que apontava as mudanças nas atitudes dos sujeitos nessa paisagem urbana em mudança constante (BANJAMIN, 1981). Ao olhar do

flaneur acrescento também os vetores da velocidade. Paul Virilio aponta, a partir da história da cidade de Paris, que é também o campo de Benjamin, a passagem de cidade fortaleza para cidade via de trânsito (VIRILIO, 1993). Enquanto na fortaleza o controle se exerce entre as substâncias que devem entrar e aquelas que devem sair, na cidade sem muros a relação é menos com as substâncias do que com as velocidades. Em uma cidade aberta à circulação de homens, coisas e signos, esse controle urbano se exerce no regulamento das velocidades.

Quando Benjamin problematiza o *flaneur* na literatura, ele introduz outra sensibilidade diferente da atitude blasé simmeliana que faz o indivíduo se proteger da superestimulação da metrópole. Benjamin encontra na literatura um vetor de desaceleração da velocidade na experiência urbana. O *flaneur* é aquele que olha, observa os fluxos, não de uma maneira indiferente, mas misturando-se na massa. Benjamin escreveu sobre a fotografia e o cinema que surgia na sua época, conhecendo bem a potência do olhar frente às visibilidades. A fotografia desacelera o tempo, captura momentos e afetos. O cinema opera uma montagem do olhar, trabalhando com um tempo fictício que não é mais o tempo da vida real, mas o tempo da imagem. A subjetividade-*flaneur*, encontrada na literatura daquele período opera uma intervenção óptica em um mundo social anestesiado que não teria mais tempo para a percepção desse universo microssociológico da vida cotidiana. Benjamin rompe com a banalização do que é visto:

Para o *flaneur*, há um véu entre ele e esse quadro. A massa é esse véu; ela balança nos “complicados meandros das antigas metrópoles”. Ela faz com que o horrível o encante. Só quando esse véu se rasga, liberando o flâneur para um desses “locais normalmente cheios de gente”, é que, estando “eles completamente vazios da batalha das ruas”, ele chega então a ver a cidade sem maiores distorções (BENJAMIN, 1981, p. 86).

O *flaneur* faz funcionar uma esquizofrenia no olhar. Entre ele e aquilo que é dado à visão, ele introduz o elemento do vazio, desconfiando do que está sendo visto. Algo falta ser visto, é preciso parar e observar bem essa massa que encobre o olhar. A multidão torna-se um problema, pois é preciso se misturar a ela, mas depois estranhá-la e afastar-se para uma visão sem distorções da paisagem urbana.

O olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma vindoura do homem da cidade grande. O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao flâneur enquanto fantasmagoria (BENJAMIN, 1981, p.39).

Nesse mesmo período, Benjamin ressalta também a efervescência da literatura de detetive, principalmente os escritos de Edgar Allan Poe, traduzidos por Baudelaire. A subjetividade-detetive se aproxima da subjetividade-*flâneur*, pois ambas não tratam o visível com obviedade. O campo do olhar não é campo das plenitudes, mas é atravessado por microvazios. Em toda visibilidade, insiste o (in)visível desterritorializando as paisagens.

Também, no campo da literatura, é possível vislumbrar essa crítica do olhar imediato. Em *A carta roubada*, Poe põe em cheque a plenitude do olhar. A personagem da Duquesa esconde uma carta no lugar mais visível, tão visível que passa despercebida por todos. Qual o melhor esconderijo para algo? No conto de Poe o melhor esconderijo não é o mais distante da visão, e sim o que está mais a vista. Tanto em Poe como em Benjamin, o olhar deixa de ser uma constatação e passa a ser um exercício de sensibilidade.

Park, juntamente com os outros autores que compuseram a Escola de Chicago, será um dos pioneiros na percepção da grande cidade como uma formação social diferenciada. Assim como há o Estado ou a Nação, existe uma formação social denominada metrópole, sendo preciso investigar a construção desse espaço social. Park tem uma percepção mais microsocial da metrópole, buscando compreender os diversos mundos que existem em uma grande cidade:

A vida e a cultura urbanas são mais variadas, sutis e complicadas, mas os motivos fundamentais são os mesmos nos dois casos. Os mesmos pacientes métodos de observação despendidos por antropólogos tais como Boas e Lowie no estudo da vida e maneiras do índio norte-americano deveriam ser empregados ainda com maior sucesso na investigação dos costumes, crenças, práticas sociais, e concepções gerais de vida que prevalecem em Little Italy, ou no baixo North Side de Chicago, ou no registro dos folkways mais sofisticados dos habitantes de Greenwich village e da vizinhança de Washington Squere em Nova Iorque (PARK, 1979, p. 26).

Park propõe assim uma cartografia desses nomadismos que compõem a metrópole. A cidade surge como espaço atravessado por vários fluxos: nacionalidades, línguas, estratégias de sobrevivência e estilos de vida. O autor acaba fazendo um inventário de vetores que fazem da cidade um lugar marcado pela multiplicidade. Ele reconhece como Benjamin o valor dos ficcionistas desse período na compreensão do espaço urbano, porém sugere o método etnográfico como ferramenta eficaz na investigação do fenômeno urbano:

Estamos em débito principalmente com os escritores de ficção em nosso conhecimento mais íntimo da vida urbana contemporânea. Mas a vida de nossas cidades requer um estudo mais inquisidor (PARK, 1979, p.28).

Assim não somente os textos científicos, mas a literatura, a música, o cinema e outras produções artísticas podem servir de artefatos na construção e interpretação de mundos. Da mesma forma, eles podem inspirar à criação das ferramentas metodológicas. Em Benjamin, a expressão estética do *flaneur* na literatura fornece um modo de exercitar o olhar a partir de uma experimentação da sensibilidade que trabalha a dimensão do olhar e do tempo. Simmel me levou a buscar um modo de explicação para a relação entre os fenômenos perceptivos-cognitivos e as formações sociais, fazendo-me ver os agenciamentos coletivos desses modos de perceber e sentir. Para além dos mapas, é preciso fazer uma arqueologia das *paisagens subjetivas*.

Tomei a inspiração na flaneurie benjaminiana e parti em busca de recompor um mapa a partir das sensibilidades que transitavam o entorno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Os meus sentidos ocuparam um papel fundamental nesse primeiro trabalho que não era ainda o da elaboração de um discurso coerente, mas a coleta de impressões e significados. As experiências de contato no espaço fechado dos bares e boates são guiadas pelo princípio da acessibilidade via consumo. O cenário de vários estabelecimentos de lazer pago faz com que se reorganize o espaço da rua: busca de vagas para carros, ambulantes comercializando bebidas e jovens que se agrupam. Esses espaços noturnos de lazer pago, ao produzirem um modo de encontrar-se na cidade, tornam-se paradigmáticos de um novo tipo

de espaço público mas não civil se destina a servir aos consumidores, ou melhor, a transformar o habitante da cidade em consumidor. Nas palavras de Liisa Uusitalo, “os consumidores freqüentemente compartilham espaços físicos de consumo, como salas de concertos ou exposições, pontos turísticos, áreas de esportes, shopping centers e cafés, sem ter qualquer interação social real”. Esses lugares encorajam a ação e não a interação. Compartilhar o espaço físico com outros atores que realizam atividade similar dá uma importância à ação, carimba-a com a “aprovação do número” e assim corrobora seu sentido e a justifica sem necessidade de mais razões (BAUMAN, 2001, p.114).

O trabalho de campo mostrou-me uma relação desses espaços, localizados no entorno do Centro Dragão do Mar, que não os reduz somente ao acesso através do consumo, não reduzindo esses jovens habitantes da cidade apenas em consumidores. As minhas “perambulações” pelas ruas, pelas praças e pelos pontos de encontro evidenciaram um contingente de jovens que não eram consumidores das festas das boates, mas que iam todas as noites de fim de semana, pois era um “point” de encontro entre as diversas galeras.

Durante toda a noite, enquanto as festas aconteciam do lado de fora das boates como a Órbita, Armazém 47, Hey Ho e Noise3D, os carros de som, as barracas de bebida ajudavam um contingente de jovens que faziam a festa do lado de fora. Alguns vêm com seus carros, acompanhados por potentes caixas de som que tocam estilos musicais diversos, do forró ao *funk*. Uma dessas turmas que acompanhei mais de perto, nessa experiência do lado de fora, era um grupo de amigos que sempre se encontrava embaixo da cúpula do Planetário do Centro Dragão do Mar antes de ir a uma das duas boates que ficavam perto do Centro, onde aconteciam festas ao público GLS (gays, lésbicas e simpatizantes).

“Vai entrar hoje?” pergunta Pedro.

“Vou não! Oh, bicha!” responde Bruno.

“Por que mona? Hoje vai lotar... Vai ter tanto boy de bem”

“Não sei não... Prefiro ficar do lado de fora. Beijo muito mais. Lá dentro ficam todas de nariz empinado e não dão nem a confiança pra você”. Retruca Bruno.

Eu já conhecia bastante a boate de que falavam, pois já a havia freqüentado muitas vezes. Mas estava no momento buscando conhecer mais movimentos e turmas. O que achei interessante foi o fato de a cúpula do Planetário do Centro Dragão do Mar ter se constituído ponto de encontro de várias turmas. Não somente

os roqueiros vestidos de pretos se encontravam ali, também havia esses jovens gays e lésbicas que se agrupavam em torno do lazer dirigido ao um público definido em termos de sua orientação sexual. Nesse grupo, muitos usavam a expressão “ir ao Dragão” como sinônimo de “ir a boate”. Estavam no Dragão, mas não iam a alguma peça, exposição e a algum museu. Não estavam em nenhum equipamento, mas num espaço vazio, embaixo do Planetário. Usavam a expressão “ir ao Dragão”, pois não queriam revelar sua orientação sexual (que seria enunciada, já que a boate é voltada explicitamente para gays e lésbicas) para os pais ou outros amigos. Além dos roqueiros havia também, no espaço da praça, pequenas rodinhas de punks que não adentravam nenhum espaço de lazer pago e tinham na praça Almirante Saldanha seu lugar. Ficavam bebendo, fumando até pela manhã, muitos dormindo nos bancos, esperando amanhecer para tomarem seus ônibus e voltarem para casa.

Essas minhas “perambulações” entre grupos, boates e festas foram construindo para mim um mapa vivido do entorno. Havia os pontos de encontro (o espaço embaixo da cúpula do Planetário, a Praça, a calçada da boate – na qual se ficava pelo menos uma hora antes de entrar); os pontos de abastecimento (carrinho de bebida e sanduíches) e as vias de movimento (do dançar, curtir, “lazear”). Um mapa vivido, pois é construído a partir da experiência:

Por isto, o mapa é devir; ler um mapa é cartografá-lo; é apreendê-lo sempre em uma forma outra, que não aquela que supostamente lhe deu origem, é tornar-se parte dele. E, justamente, a tarefa do cartógrafo social é a de acompanhar os movimentos. Perceber entre sons e imagens a composição e decomposição dos territórios, como e por quais manobras e estratégias se criam novas paisagens (MAIRESSE, 2003, p.270).

As turmas mostram estarem bastante acostumadas com esse cenário efêmero de boates que inauguram e fecham suas portas em um curto período de tempo. Seguindo um pouco discursos dos informantes entrevistados apresentam que os grupos juvenis têm uma relação ambígua, pois o fechamento dos espaços não acarreta necessariamente um desaparecimento de pequenas turmas das ruas do entorno.

Eu acho que esgotava canto. Aí esgotava canto... As pessoas ficavam cansadas de irem só aquele. Não sei assim, eu vejo assim: pra gente que tocava, faltava mais espaço pra gente tocar. Eu acho que ficava faltando, mas era e realmente um dos debates era realmente isso. Por que os lugares acabavam? Um dos motivos era de que realmente isso. Por que os lugares acabavam? Um dos motivos era de que realmente o pessoal que tomava conta do local não via mais rentabilidade naquilo” (Paula, 26 anos, entrevista).

Eu vejo essa questão das gerações, de cada geração lógico, a gente conta uma geração de 10 anos, mas eu noto assim que nesse grupo é tão rápido que de cinco anos as coisas mudam. Primeiro, veio o Ritz, aliás antes havia o Domínio Público, mas eu não andava lá pois era muito novo. Meu irmão mais novo curtia lá e comecei a freqüentar aquela parte ali do Dragão por causa dele. Depois veio Ritz que os meninos do projeto tinha essa questão de dar um apoio às bandas locais. E depois o Noise que veio pra consolidar esse núcleo de valorização dos alternativos daqui. Porque não tem espaço na cidade (Sérgio, 23 anos).

Os espaços da cidade são apropriados pelos jovens, formando territórios possíveis para o exercício das sociabilidades; o lazer, a música, os gostos comuns são os meios pelos quais essa territorialização juvenil se exerce. Assim os clubes e as boates aparecem como espaços dentro desse território juvenil. Porém, eles não estão livres da interferência de outros movimentos: a dispersão, a rentabilidade e a durabilidade desses locais não estão de todo garantidas. O discurso do “não ter espaço” mostra que há um desejo da constituição de uma “terra firme”, de consolidação desses territórios onde estão inseridos os jovens. Através desses discursos, percebo também que um tempo é esculpido, interpretado: “tempo do Noise”, “tempo do Ritz” etc. Esses tempos englobam mais do que o período de funcionamento de um clube. Nesses tempos, estão todos os blocos de experiências que os agentes acumularam, constituindo uma memória afetiva do lugar.

O espaço e o tempo vão sendo esculpidos nas trajetórias, deixando de ser variáveis objetivas, formando paisagens subjetivas. Os mapas urbanos tratados aqui são intensivos/afetivos. O desenho da urbe se faz outro e requisita mais que traçados, sons, estilos e vozes. A subjetividade desdobra-se em paisagem:

O urbano corresponde a uma forma de encontro e dispersão dos elementos da vida social: coisas, pessoas, signos... A cidade possui uma realidade espessa de sentidos relacionados aos seus habitantes... Os corpos não estão na cidade, eles a habitam e são sustentados por ela, podendo-se mesmo falar de uma cidade subjetiva, guardada ou trincheira dos sujeitos/habitantes, espécie de morada, de universo de referência onde se constroem territórios existenciais (FONSECA, 2003, p. 256).

CAPÍTULO 2

CULTURAS JUVENIS: PERCURSOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

A idéia de partida que a dispersão das turmas que transitavam pelo entorno do Dragão do Mar também se fazia acompanhada por uma vida curta dos bares e das boates não foi descartada, porém a relação desses fatores não pode ser reduzida a um esquema causa-efeito. Primeiro, porque a formação dessas culturas musicais não se resumia ao lazer via consumo. A rua e a praça também eram pontos de atuação dessas culturas, não se restringindo ao espaço fechado de clubes e boates. Segundo, porque o tratamento estrito dos clubes e das boates como negócio, inserindo-os dentro da indústria do lazer, deixa de considerar o quanto eles têm que entrar em sintonia com os movimentos juvenis para poderem captar os atuais contextos, ou seja, buscar saber o que os jovens gostam de ouvir.

Os signos, as gramáticas corporais, enfim, os contextos que essas turmas apresentavam (o rock, o punk, o pop, a *dance music* etc. – a orientação do público das boates dava-se em função desses gostos musicais) obrigou-me a fazer um recorte e tomar um desses contextos como analisador das relações entre grupos juvenis e lazer naquele espaço da cidade do entorno do Centro Dragão do Mar.

O primeiro passo depois de identificar alguns pontos de encontro, onde é visível a grande presença deles, foi tentar uma aproximação. Fui informado então que um novo estabelecimento constituía ponto de encontro de várias galeras, identificados como *indie*: o *Noise3D* Club. Inaugurado em 04 de novembro de 2005, apenas quatro meses antes de eu começar o trabalho de campo, o lugar estava chamando atenção por ter uma programação voltada ao rock alternativo e a valorização de bandas local.

O Projeto *Noise3D*, segundo seus elaboradores, não está ligado apenas a um espaço físico, pois antes de existir o Clube, havia a festa *Noise3D*, que acontecia no antigo Ritz Café, casa noturna também voltada à cena alternativa que existia a um quarteirão, onde hoje fica o *Noise 3D*. A festa *Noise* acontecia uma vez ao mês. *Noise* vem do inglês e significa barulho, o 3D refere-se às iniciais dos nomes dos três

Dj's que tocavam na festa. A festa consistia na apresentação desses Dj's mais o encerramento com uma banda local.

Outra peculiaridade do Noise3D residia no fato de os responsáveis pelo programa Noise3D serem os próprios donos do clube. O interesse não era somente financeiro, seus donos estavam preocupados em criar um espaço, voltado a cena musical independente de Fortaleza. As festas aconteciam de quinta à sábado e, às vezes, aos domingos.

A programação variada envolvia tanto festas com discotecagem quanto apresentação de bandas locais. O espaço físico tinha dimensões bastante reduzidas, onde em dia de casa cheia se torna impossível andar sem esbarrar noutras pessoas. Seus freqüentadores apelidaram o local afetivamente: "clubinho". Seu público consistia de jovens numa faixa etária que ia desde os dezoito anos de idade (limite de faixa etária para entrar, mas que não impedia que do lado de fora fosse sempre possível encontrar menores de idade) até os trinta e poucos anos. Em sua maioria, o público constituía-se de estudantes e artistas provenientes das classes médias da cidade de Fortaleza.

2.1 Observações sobre o método

Poderia resumir meu trajeto etnográfico como uma história de encontros e desencontros. Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997) reclamam outro modelo de cientificidade que conseguisse incorporar as ambulações do conhecimento. José Machado Pais (PAIS, 2006), sociólogo português, pensa as deambulações que o investigador faz no trabalho de pesquisa. Tanto Pais como Deleuze, cada um à sua maneira, reivindicam uma antropologia urbana (no caso de Pais¹⁸) e uma ciência em sentido geral (no caso de Deleuze e Guattari) que explore

¹⁸ PAIS, José Machado. *Nos rastros da solidão*. Lisboa: Âmbar, 2006. Nesse livro, o autor afirma: "As ciências sociais exploram muito o <<objetivo>> e o <<subjeto>> mas muito pouco o <<trajetivo>> - feito de contatos, aproximações, trajetos, deambulações. Muito do estranhamento do quotidiano dá-se nos chamados <<espaços intersticiais>> - espaços de aparente neutralidade, também designados de <<territórios circulatórios>> ou <<transversais>>" (PAIS, 2006, p. 22).

o trajetivo, o ambulante, os encontros e os desencontros de uma experiência de conhecimento.

Seria preciso opor dois tipos de ciências, ou de procedimentos científicos: um que consiste em “reproduzir”, o outro que consiste em ‘seguir’. Um seria de reprodução, de iteração e reiteração; o outro, de itinação, seria o conjunto das ciências ditas itinerantes, ambulantes. Reduz-se com demasiada facilidade a itinação a uma condição da técnica, ou da aplicação e da verificação da ciência. Mas isto não é assim: seguir não é mesmo que reproduzir e nunca se segue a fim de reproduzir (DELEUZE e GUATTARI, 1997, vol. 5, p.39).

“Seguir não é mesmo que reproduzir”: isso a Antropologia já o sabe há muito tempo. Impossível mimetizar o outro pesquisado. Geertz, em sua teoria interpretativa da cultura, afirma que o texto etnográfico é sempre um relato de segunda, terceira, “n” mãos (GEERTZ, 1989). A empatia, a simpatia e mesmo a apatia pouco têm a ver com o ofício do antropólogo. A empatia por acreditar numa compreensão plena do outro, tal compreensão só seria possível se as diferenças entre “eu” e o “outro” pudessem ser anuladas, o que de fato não acontece, pois tenho sempre a “experiência do outro” em perspectiva. A simpatia? Bem, muitos ainda acreditam que uma boa etnografia é feita de antropólogos simpáticos, o grupo daqueles que “sabem chegar”, caindo no engodo de pensar que a melhor antropologia é aquela feita pelo “amigo do nativo”. Os simpáticos¹⁹ vão até o meio do caminho. Enquanto os apáticos, esse conseguem ir até o final da empreitada, mas sem serem afetados por nada, não é possível vislumbrar a carne e o sangue de suas etnografias, como diria Malinowski (MALINOWSKI, 1976).

Não fui apático, nem empático e, apesar da tentação, tampouco simpático. No papel de etnógrafo, eu me definiria como um seguidor. Não estava a seguir a solidão de outros, como Machado Pais (PAIS, 2006). Meu objeto era outro: o lazer de grupos de jovens que freqüentavam uma boate. Eu, na minha solidão de pesquisador, seguia o rastro dos que sozinhos a uma primeira vista não estavam.

¹⁹ A esse respeito, Deleuze faz uma crítica da relação simpática com o conhecimento: “Não basta uma boa vontade nem um método bem elaborado para ensinar a pensar, como não basta um amigo para nos aproximarmos do verdadeiro. Os espíritos só se comunicam no convencional; o espírito só engendra o possível. Às verdades da filosofia faltam a necessidade e a marca da necessidade. De fato, a verdade não se dá, se trai; não se comunica, se interpreta, não é voluntária, é involuntária” (DELEUZE, 2003, p.89).

Uma solidão habitada: Daniel, Patty, Paula... mas também, Deleuze, Guattari, Pais... Do campo empírico ao conceitual, eu estava a seguir seus rastros.

O primeiro obstáculo foi justamente vencer a barreira da solidão. Kaciano se lembra de Cassiel, o anjo de *Asas do Desejo*, filme do diretor Wim Wenders de 1986. Numa Berlim dividida, o anjo transitava entre vários espaços da cidade a ler o pensamento das pessoas (metro, biblioteca, ruas, praças etc.). Pais denomina o método dos anjos de Wenders de “observação invisível”, ver sem ser visto (PAIS, 2006, p.21). Harvey, em *A condição pós-moderna*, dedicou um capítulo do seu livro a esse mesmo filme, mostrando como ele é paradigmático de um novo espaço-tempo, inaugurado pela cidade dita “pós-moderna” (HARVEY, 2001). Esse espaço-tempo se faz marcado pela fragmentação. A cidade pós-moderna não forma uma unidade, ela é uma bricolagem de vários mundos, línguas, contradições. A velocidade dos fluxos compõe seu retrato.

Não é possível observar a cidade contemporânea em uma perspectiva na qual aquele que olha estaria em uma posição estática a captar o movimento. O olho daquele que olha se desterritorializa a todo instante. Nos filmes de Wenders, a fórmula “ver sem ser visto” tem exatamente essa função. Em *Paris Texas*, de 1984, o cineasta usa a mesma fórmula para afirmar que o olhar por ele mesmo nada fixa. O olhar é ponto de fuga, movimento, ao mesmo tempo em que capta algo. Como cineasta, Wenders conhece bem a máquina óptica, a qual opera com duas matérias-primas nada sólidas: luz e velocidade.

Se a velocidade é a luz, toda a luz, então a aparência é o que se move, e as aparências são transparências momentâneas e enganosas, dimensões do espaço que não passam de aparições fugitivas, assim como as figuras, os objetos percebidos no instante do olhar, este olhar que é, a um só tempo, o lugar e o olho (VIRILIO, 1993, p.48).

Olhar é transitar. Se nos detivermos com mais atenção nessa articulação do olhar com o espaço, perceberemos que esse último se encontra em movimento constante. Existe um senso comum de que Fortaleza seria uma cidade sem memória, mas, como mostra César Guimarães (GUIMARÃES, 1997), a memória pouco se relaciona com uma forma plena do tempo, mas sim, com o vazio e o esquecimento.

A vontade de memória se afirma porque há o movimento. Esse movimento desterritorializa as paisagens. Desse modo, a memória não ocuparia uma relação oposta à desterritorialização, já que ela fixa, desterritorializando a potência do movimento. Freud, em *Recordar, repetir, elaborar*, fornece uma profícua teoria da memória a partir da Psicanálise: “lembrar-se do que nunca existiu”. O problema da memória reside menos no resgate de mundos e muito mais na criação de mundos. Guimarães afirma ao também analisar a obra de Wenders:

Wenders não é nostálgico. É, sim, o último dos realistas, desejoso de reencontrar o liame entre as imagens e o mundo empobrecido ou engolido pela saturação imagética: condenados a ver apenas um visível que não nos deixa olhar para outro lado, graças à onipresença do hiperrealismo da fotografia publicitária e à incessante, incansável repetição da pequena imagem televisiva, perdemos – como afirma o anjo Cassiel em *Tão longe, tão perto* – a capacidade de enxergar o invisível. Por outro lado, já não há mais tempo na própria imagem, não há mais nem mesmo o que ver na imagem, a não ser o consumo voraz, instantâneo, passageiro e distraído (GUIMARÃES, 1997, p. 21-22).

Sobre a ocupação da área do entorno do Centro Dragão do Mar por bares e boates, que intensificou a vida noturna daquele espaço, discute-se sempre o fato de tais estabelecimentos apresentarem uma vida efetiva bastante breve. Sempre que há o fechamento de um espaço representativo desse circuito de lazer e vida noturna, a nostalgia da terra perdida é cantada por freqüentadores e também pela imprensa. Mesmo antes da construção do Centro, ainda na década de 1990, quando houve uma redescoberta da antiga Prainha pelo lazer, o discurso nostálgico já se fazia presente. Por exemplo, nessa matéria de 1993, que fala da migração de bares (como o Coração Materno) da Praia de Iracema para a região da Antiga Prainha, que passa a ser incorporada como início da Praia de Iracema, publicada no jornal *O Povo*, intitulada “Em busca da Iracema Perdida”:

Todos os Caminhos da Noite levam a Praia de Iracema. Enaltecida. Celebrada. Cantada em verso e prosa. O bairro à beira-mar reina há mais de uma década como símbolo da boêmia cearense, resistindo sempre à tradição de mudança de *points* da cidade. Mas enfim sopram os ventos da modernidade. Junto com ele uma radical transformação na paisagem bucólica do local... Por isso mesmo, muitas das figurinhas carimbadas da Praia de Iracema emigram em busca de novos lugares para a cervejinha nossa de cada dia. A pacata Dragão do Mar, escondida entre velhos casarões e calçadas pouco iluminadas, foi elevada a condição de novo *point* etílico-cultural de Fortaleza (Jornal *O Povo*, 03 de Abril de 1993).

Reclamo outro olhar que escape do lugar comum da cidade “sem memória, onde nada dura”. O clube que investiguei não escapou ao “destino do entorno”. Inaugurado em 11 de novembro de 2004, o Noise 3D Club teve que ser fechado em 30 de junho de 2007. Dentre as várias razões, a falta de público que já não lotava o pequeno espaço do Noise 3D.

Sua morte foi anunciada pela imprensa e por freqüentadores como fazendo parte do ciclo da “mudança de *points*”. Esses discursos corroboram a imagem da Fortaleza “sem memória”. Não à toa, a matéria do jornal lança mão da metáfora do filme para interpretar esse fato, pois o filme é a forma plena para explicar a criação de mundos dotados de sentido através de imagens:

O filme já é conhecido e o desfecho dele não consegue mais ser surpresa para ninguém. Alguém com a melhor intenção abre um espaço dedicado à música independente na cidade. No entanto, pouco tempo depois, por mais que todo mundo aplauda a iniciativa, o lugar fecha as portas e deixa uma legião de ex-freqüentadores se lamentando à espera do próximo mártir que vai se sacrificar por um ideal somente. Aconteceu assim, no fim dos anos 90, com o badalado Domínio Público e, um pouco mais tarde, com o Ritz Café. Agora é a vez do Noise 3D Club passar por essa situação. O clube, inaugurado no fim de 2004 e transformado no reduto favorito de fortalezenses, anunciou a sua despedida da cena cearense no último mês. O motivo? Para além, exatamente, a falta de perspectiva e de motivação. No calendário, 30 de junho está marcado como último dia de festa (Jornal *O Povo*, 04 de Junho de 2006).

A performance da saudade acusa a cidade que tudo esquece. A última festa lotou a casa. A festa de despedida, em 30 de junho de 2007, foi relatada com discursos emocionados na comunidade virtual do clube na internet:

Gente... Sem palavras... Uma noite pra entrar na história... Nunca ser esquecida! Parecia lgo como a último dia de vida na terra, todas em frenesi! 6h da manhã e ainda tinha muita gente pulando ao som de M.I.A., NEW ORDER etc. [...] Nunca vou me esquecer do Noise, dos amigos que fiz lá (Adams).

Lindo! Emocionante! A garganta, o peito apertava e a saudade agora pulsará a cada final de semana que eu me lembrar que meu querido Noise não mais estará lá à minha espera. Foi bom rever lá muitas pessoas que haviam deixado de freqüentar o N3D (fossem quais forem seus motivos, foi bom revê-los todos). Foram tantos adjetivos que acabei lembrando do mais apropriado para um momento como de ontem: ÉPICO! (Danilo).

Tantas casas alternativas vieram e fecharam em Fortaleza... mas essa, sem demagogia, realmente tinha um diferencial. Fiquei impressionado mesmo com a vibração da morte de ontem. Triste porque o sentimento de perda de um lugar (algo que nos remete ao apego mesmo, àquela coisa de ser permanente, nosso canto) é grande. Feliz por ver todo aquele prestígio e que, apesar das inúmeras dificuldades, o Noise fez a diferença na vida e no coração de vários que passaram por ali (Felipe).

Quando Freud investigava os seus pacientes, descobria que nas sessões de análise, muitos diziam recordar de traumas, geralmente abusos na primeira infância por um adulto (FREUD, 1979). Com o decorrer da análise, Freud observava que tais relatos não eram verídicos. Por que, então, elaboravam o discurso do trauma? Ao invés de descartar as elaborações dos pacientes, por não terem uma veracidade factual, Freud procurou compreender o que esses discursos faziam funcionar. Se havia sintoma, sofrimento psíquico, por que sustentar a causa em um discurso que recordava algo que não aconteceu?

Freud passa da hipótese do trauma para a fantasia. A fantasia articula o desejo, funcionando como imagem-mundo. A fantasia compõe uma cena de sentido para o sintoma²⁰. A investigação de Freud me serve de inspiração para não cair no “tribunal da memória”; mas encarar essas “cenas de discursos” como montagens dos agentes que tentam ordenar campos de sentido sobre as “coisas”.

Quando mostrei no capítulo anterior os vários tempos da Praia de Iracema, fazendo o que denominei “arqueologia das paisagens”, já tinha em vista os discursos da “degradação”, do “esquecimento” e da “pouca durabilidade” dos espaços. Esse discurso sempre retorna quando certas áreas vão perdendo sua vitalidade. O fato de eles sempre retornarem mostram a sua ineficácia justificativa, pois o que eles combatem volta a ocorrer: “O filme é conhecido e o desfecho dele não é mais surpresa para ninguém”. Aponto, então, outra estratégia teórico-metodológica que não trabalhe mais com o discurso da nostalgia. Na posição de investigador, procurei ocupar uma posição que inserisse uma compreensão capaz de para além das subjetividades, inserisse o discurso dos agentes uma rede discursiva de práticas que se repetem. Afastei-me dessa maneira da armadilha de comprar o reclame nativo do

²⁰ O sintoma em Freud já é uma interpretação, como afirma Foucault: “Inclusive Freud, não interpreta símbolos, mas interpretações [...] É pelo que Freud interpreta, a linguagem dos seus doentes, o que lhes oferecem como sintomas; a sua interpretação, nos termos que essa interpretação for dada (FOUCAULT, 1987, p.23).

“Por que as casas fecham?”, não confundindo o problema social com problema sociológico. O método que adoto compreende a cidade a partir da polifonia.

Polifonia significa, logo, afirmar uma nova ordem do discurso: não mais totalizado e centrado, mas – por assim dizer – desordenado e descentrado, sem genealogias, errante as mais variadas subjetividades. A polifonia favorece a emergência do conceito de texto: um ritual torna-se um texto etnográfico a ser interpretado, como a fachada de um edifício, o movimento de uma parte da metrópole, o estilo de uma *subcultura juvenil*, a focalização do último filme sobre Los Angeles (CANEVACCI, 2002, p.129).

Dentre os textos aqui explorados, tenho: entrevistas, matérias de jornais, mídias alternativas, imagens, mapa, pedaços de conversas, letras de músicas e volantes. Até chegar ao Noise 3D, primeiramente, fiz uma sondagem entre outras boates do entorno do Dragão do Mar, indo às festas, conversando com pessoas, até ser levado ao Noise 3D por intermédio de uma amiga. Até esse momento, não conhecia muito sobre a cena do rock alternativo em Fortaleza. O que eu sabia vinha através de amigos que tocaram em bandas. Em Março de 2005, quando comecei a pesquisa, o Noise 3D, a casa, tinha apenas quatro meses de inauguração. O meu primeiro passo foi procurar saber como surgiu o projeto. Até falar com Dado, um dos donos do clube e também idealizador do Projeto Noise 3D, que já expliquei sua origem no primeiro capítulo, fui freqüentando as festas do Noise 3D e fazendo um levantamento sobre o cenário da música independente. Passei a escutar músicas que não tinha o hábito de ouvir, de bandas de rock do Brasil e do exterior dos anos 1980 e 1990 (Joy Division, New Order, Nirvana, The Smiths, Kraftwerk, 2Fuzz, Forgotten Boys, Multiplex, Kohbaia e Montage). Com a vivência de campo, fui acumulando hábitos como o de fumar. Ao perceber que em toda festa tinha sempre alguém que pedia fogo ou cigarro, vi nisso uma oportunidade de conseguir um pouco da atenção daqueles que eu pesquisava. E funcionou muito bem. Sempre que estava a fumar, vinha sempre alguém pedir cigarro. A partir daí eu ia “jogando conversa”. Geralmente, fazia o mesmo que muitos: ficava do lado de fora do clube, observando o movimento de quem chagava. Muitos já se conheciam de há muito tempo, o que confirmei depois nas entrevistas, já tinham acompanhado a história de outras casas noturnas que se fecharam (Domínio Público, Universal Bar, Ritz Café etc.). Com a minha caderneta, anotava algumas informações, às vezes muito

simples: o nome de uma rua, de uma banda para pesquisar suas músicas, o nome de pessoas e outras notações. As conversas do lado de fora da boate foram ótimas oportunidades para fazer novos contatos e ir aos poucos deixando de ser tão estrangeiro aquele universo.

Para Simmel, a condição de estrangeiro, definido como aquele chega e fica, implica aproximação e interação. O tipo estrangeiro não se confunde com o viajante, pois este último estaria sempre de passagem, retornando a terra natal. A experiência do ser estrangeiro é uma experiência do “estar entre”. O estrangeiro é aquele que vive numa terra, já não mais a sua, com a qual não tem laços de parentesco, localidade, ou língua (SIMMEL, 1983). Teoricamente, sua ação é livre, pois não está presa a moral daqueles que não são estrangeiros, os de dentro do grupo. Ao mesmo tempo, o estrangeiro participa do grupo como alguém de fora. A teoria do estrangeiro de Simmel muito se aproxima do que vivenciei no trabalho de campo, ao me inserir dentro de um grupo de gostos e práticas, que até então não eram minhas. Tive que olhar essa minha experiência e as experiências dos outros não como mais um membro do grupo, mas como um “pesquisador”, figura “estrangeira” aquele universo. Simmel serviu aqui para me orientar e reencontrar uma objetividade prática:

O estrangeiro não está submetido a componentes nem a tendências peculiares do grupo e, em consequência disso, aproxima-se com a atitude específica de “objetividade”. Mas objetividade não envolve simplesmente passividade e afastamento; é uma estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento... Objetividade não significa de maneira alguma não-participação (que geralmente exclui tanto a iteração subjetiva quanto a objetiva), mas um tipo específico de participação (SIMMEL, 1983, p.184).

Vários encontros marcaram o percurso do meu trabalho de campo. O primeiro contato com um dos donos do estabelecimento, em abril de 2005, forneceu-me pistas e uma agenda de nomes e bandas que eu não poderia deixar de conhecer. Acompanhei a trajetória da banda Montage, que havia surgido poucos meses atrás, dezembro de 2004. Com a banda Montage pude acompanhar a trajetória que uma banda local tem que atravessar até se consolidar e as estratégias que lança mão para isso. Outro informante privilegiado foi Paula, quem me abriu muitas direções para compreender como se alternavam os espaços em que a cena alternativa se

instalava e de que forma isso seguia os grupos acompanhava. Paula tinha sido ex-vocalista de uma banda de rock local, composta somente de mulheres. Além disso, já tinha discotecado em algumas festas do Noise 3D. Sua história com a cena alternativa local já tinha algum tempo, 10 anos. Ela começou a tocar em banda aos 16 anos. Aos poucos, fui apresentado a outros nomes e montando minha rede de contatos.

De fato, a observação participante se converteu em participação observante²¹ (WACQUANT, 2002), pois muito do que coletei se deve a esses encontros na rua, nas mesas de bar e nas festas. Ao olhar, ouvir e escrever da etnografia clássica poderia acrescentar o beber, fumar, dançar (pois não dava para ficar parado a noite inteira no espaço da boate). Uma música extremamente alta somente e um ambiente com pouca luz impedia-me de escrever algo.

Ao contrário de outras boates, o Noise3D tem uma pequena área onde se transita esbarrando nas pessoas quando a casa fica cheia como nesse dia. O ambiente escuro, a mesa de sinuca em frente ao bar e um pequeno corredor que nos leva à pista de dança. Lá, o som “troava” e as pessoas entoavam o refrão da música e alguns arriscavam coreografias. Assim, os corpos entravam no ritmo, não de uma maneira ordenada, mas cada um ao seu modo ia “curtindo” o som naquele pequeno espaço com pouca luz onde algo sempre acontece nas noites de quinta a domingo... É hora da “night”, “balada”, “curtição”, do “bate-cabelo” para os mais entendidos. Na mecânica do cronômetro, todos os dias são iguais, têm um mesmo número de horas. Mas na experimentação do devir, o espaço liso do tempo é estriado por territorialidades cheias de sentido.

O som muito alto das festas me impedia a manutenção de qualquer diálogo por muito tempo. Então, recorri ao olhar, como primeiro recurso metodológico, ocupando uma posição de *flâneur* nos primeiros momentos do campo. Observei, por exemplo, que embora o clube esteja aberto a partir das 23 horas, somente a partir da meia noite e meia ou uma hora, é que o público começava a entrar no local. Mais tarde. Enquanto isso, todos ficavam do lado de fora, bebendo ou conversando com os amigos, e isso de maneira quase ritual, já que todos os sábados eram assim. O

²¹ WACQUANT, Loic. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

“lado de fora” era o lugar do encontro, das conversas nas rodinhas de amigos, do “baseado” partilhado embaixo das árvores.

Depois de algumas idas às festas, fui percebendo que tinha um público que sempre se repetia. Embora, por exemplo, pudesse encontrar diferenças entre o público de sexta e o de sábado. Aos sábados, na maioria das vezes acontecia a apresentação de bandas. Ficando quintas e sextas destinadas à discotecagem. Além disso, às quintas-feiras, acontecia a Noite da Cinderela, em que à meia-noite alguém era sorteado no meio da festa para discotecar.

Uma vez por mês acontecia o Indie Noise, festa em que se apresentavam três bandas locais e lotava a casa quando acontecia. *Indie* vem de independente e ligaria-se ao movimento de bandas que queriam fazer sua música, mas sem o apoio das grandes gravadoras e da grande mídia. Independente significava assim poder criar, ainda sem que se tenha uma infra-estrutura de grande divulgação para isso. As bandas “indie” logo se espalharam pelo mundo. *Indie* mais do que implicar a carência de atenção da grande mídia a todo um circuito de criação musical que proliferava naquele período, passou a denominar uma estética. Outro tipo de festa possuía uma temática retrô, de tributo a bandas dos anos 1970, 1980 e 1990.

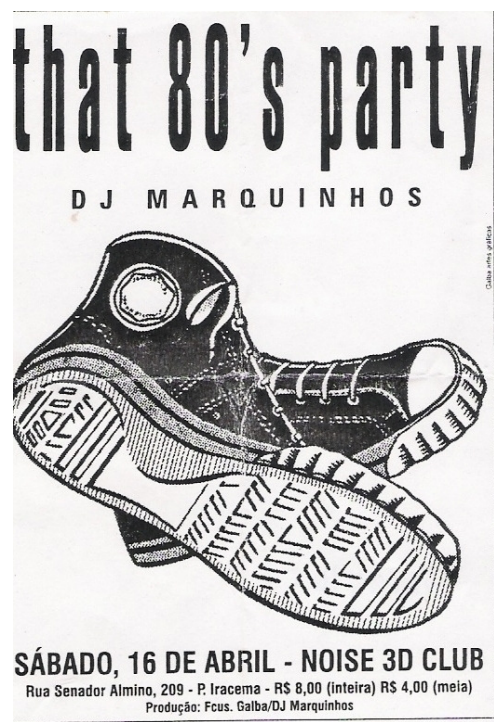


Figura 4. Flyer de uma das festas do Noise 3D. Detalhe do tênis “all star”, muito usado nos anos 1980 e que tem retornado como acessório do estilo indie.

Títulos de festas bem como músicas de bandas locais em inglês são algo comum na cena alternativa, mostrando a influência da estética musical do rock feito nos países de língua inglês (particularmente Inglaterra e Estados Unidos). As gramáticas de sentido, utilizadas pelos jovens, levaram-me a repensar os sentidos de localidade e identidade. A metrópole contemporânea é atravessada por fluxos globais, permitindo o encontro de mundos e culturas. Na verdade, penso que existe uma antropofagia dos códigos. A qualquer momento um signo de fora está sendo devorado e reinterpretado, assumindo uma outra forma. De certa forma, isso faz parte da dinâmica da cultura, pois nenhuma apropriação de um signo cultural de outra cultura acontece de forma passiva. Várias bandas alternativas locais compõem letras e cantam em inglês, mesmo quando falam da cidade de Fortaleza. Por exemplo, nessa música da Banda Montage, *Floor, Floor, Floor*:

Dani sing and Shake
 In Fortaleza beaches
 Teen prostitution paradise...
 Eat rapadura
 Fuck rapariga²²

A ligação com outros pólos de culturas juvenis em outras cidades do Brasil se faz presente. Bandas como Multiplex e também Forgotten Boys, na opinião de alguns a melhor banda da cena independente do Brasil, fizeram shows no Noise 3D. Dominar essa gramática de sons e estilos constituiu trabalho árduo, mas importante. Nesse ponto, as culturas juvenis que investiguei mostram mais nitidamente sua relação com a espacialidade da cidade, criando identidades híbridas.

A globalização tem como base sustentadora a metropolização do mundo: nenhuma parte dos mundos-culturas pode declarar-se fora da nova forma-metrópole, enquanto essa não possui os limites dos muros para constituir a sua identidade fixa no espaço, mas caracteriza-se por um mutante fluxo comunicativo (CANEVACCI, 2002, p. 122).

²² Dani dança e rebola/ nas praias de Fortaleza/ paraíso da prostituição adolescente/ coma rapadura/ foda rapariga.

Quanto ao ordenamento das variáveis empíricas, o trabalho de campo pôs-me a indagar sobre como determinadas experiências que não tem o discurso como seu eixo de articulação. No clube, o “curtir o som” das festas se apresenta muita mais como uma experiência corporal, produzindo uma carne sonora, vibrante ao som dos acordes e das batidas. “Curtir o som” implica um agenciamento de sentidos que trabalham ao mesmo tempo: ouvir, cantar, dançar, ousar coreografias e “sentir” a música. Em uma conversa com Linda, informante que freqüentava o Noise 3D, numa certa ocasião em que eu pedia dicas sobre bandas e músicas para conhecer mais sobre a cena alternativa, emiti a seguinte sentença:

“Eu estou pesquisando muito sobre o *indie rock* para entender mais esse tipo de música...” Nem chego a terminar o meu raciocínio, e minha informante logo se adianta com uma cabeça erguida e um ar superior dizendo:

“Eu não pesquiso música, eu vivo a música”. Essa intervenção da minha informante operou semelhante a um corte. Ao tentar mostrar meu interesse em adentrar no universo da cena alternativa, no território daqueles que vivenciam essa cena a nativa marcou o meu lugar. Ela mostrava que ocupávamos posições diferentes. O tom dela me assustou, foi firme e soava quase a um “coloque-se no seu lugar, você não é um de nós”. Fiquei um bom tempo a refletir sobre isso, pois isso aconteceu já depois de uns seis meses de trabalho de campo. Já tinha feito algumas entrevistas, freqüentava as festas e escutava muita coisa, que acabou sendo incorporada aos meus gostos musicais, mesmo depois de concluída a pesquisa.

Ainda a encontrei várias vezes e pedi para entrevista-la, porém não foi possível a ocorrência da entrevista. Pois sempre me dava uma desculpa por causa do trabalho ou da faculdade. Depois de três tentativas, acabei desistindo de entrevistá-la, pensando que, de certa forma, ela acabou me dando uma contribuição valiosa. Sua intervenção veio em um momento preciso, ressaltando os limites da compreensão etnográfica, pois jamais nos tornamos o outro que pesquisamos. Às vezes, levamos muita “cortada” dos nossos informantes, quando apressadamente nos vemos seduzidos com a possibilidade de vivenciarmos o seu mundo como eles o vivenciam. Nessas horas, um pouco de prudência pode indicar a medida certa para não cair em uma confusão.

“Curtir o som” e “viver a música” indicavam a composição de uma pele sonora, um corpo sonoro. Constituíam experiências que não poderiam ser interrompidas no momento em que aconteciam para serem compreendidas, da mesma forma que não se interrompe um ritual ou um transe para compreendê-los. O falar sobre o ritual, o transe, o “curtir o som” ficam sempre como algo aquém. Ao perguntar sobre o tipo de música a André, em uma entrevista, ele responde-me:

Porque música mesmo é aquela que deixa você fascinado com vontade de viver. Adoro quem curte Nirvana e muitos outros. Tem várias pessoas que sabem o que é uma boa música. Outras não sabem: pobres criaturas, não estão vivas mais perambulando por aí (André, 17 anos, estudante).

Os mapas sonoros (dos gestos musicais aos que se adere) formam mapas afetivos (de sensibilidades corporais e sentimentos). Nas situações de entrevista, procurei articular os três eixos que conduzem a essa pesquisa: a relação com o espaço, as culturas juvenis e os gostos musicais. O lugar das entrevistas formalizadas, por condições de exequibilidade, nunca era o espaço do clube, nem no momento das festas. O momento da entrevista era uma outra experiência. Geralmente, quando conhecia alguém e queria uma entrevista, eu falava sobre a pesquisa e explicava que se tratava de um projeto de dissertação de mestrado. Alguns eram receptivos e achavam interessante. Com a festa acontecendo, muitos me davam e-mail e telefones. Mas, durante a semana, quando ligava para lembrar o compromisso marcado, tinham esquecido, outros davam desculpas para a falta de tempo.

As situações de entrevistas evidenciaram-me outro conjunto de espacialidades. Fiz entrevistas no lugar de trabalho de uma informante, no campus da universidade, na casa de alguns deles. A faixa etária dos entrevistados foi dos 16 aos 27 anos de idade. O fato de não haver uma grande diferença etária entre eu e meus entrevistados me favoreceu no sentido de conquistar maior confiança. De fato, mesmo com a presença do gravador, isso ajudou a criar um clima favorável e natural para entrevista, apesar de se saber que numa situação de entrevista gravada os sujeitos tendem sempre a apresentar de uma maneira representada o seu discurso, de forma que ele apareça o mais articulado possível.

Na casa de um informante durante uma entrevista, este me pediu licença antes da entrevista começar para enrolar um baseado, pois ele dizia que as idéias fluíam melhor quando ele fumava. Diante desse fato, eu disse não me importar, já que ele abriu as portas da sua casa para mim e revelava seus gostos, isso mostrava uma confiança. Permite e apenas recusei quando ele me ofereceu um trago. Ao ir conhecendo mais pessoas nas festas do Noise 3D clube, acabei me tornando uma “figurinha batida” nas noites de sexta e sábado no clubinho.

Quando transcrevia as entrevistas, anotava todas essas situações paralelas da entrevistas: local, hora, de que maneira a entrevista fluía, de que modo aconteciam e os gestos. Essas situações paralelas me ajudaram a compreender o modo como os agentes se portavam, constituindo também uma forma de decifração deles. No que toca aos aspectos performáticos, para decifrá-los, recorri a semiótica da performance que vem tratar a performance como uma linguagem. Essa teoria é trabalhada por Cohen (COHEN, 2004), da qual tomo sua definição para trabalhar nesta pesquisa:

A performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse mesmo quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa primeira definição, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo $P=F(s,t)$; para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (COHEN, 2004, p. 28).

Quanto às formas de decifração do material coletado, tomei também a teoria dos signos de Deleuze, no que diz respeito ao ato de pensar e as escolhas teóricas no modo de interpretar e traduzir os dados. Os referenciais por mim expostos se justificam em relação à sua funcionalidade e ao modo como me permitiram articular as idéias que fui elaborando durante a pesquisa.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura (DELEUZE, 2003, p.91).

Os dados por mim apresentados trazem a marca da minha interpretação, não sendo possível por eles mesmos extrair outros modos de compreensão, pois isso implicaria outro modo de coleta dos mesmos dados. Eles constituíram para mim signos que me forçaram a pensar, elaborar, teorizar.

O caráter contingente da minha pesquisa supõe que outro pesquisador poderia produzir um mapa diferente do que apresento aqui. Meu objetivo é que o leitor tenha nesse trabalho um léxico, uma chave de compreensão para as relações entre culturas juvenis e espaço urbano, no quadro da cena musical alternativa da cidade de Fortaleza. Pela via dessas cenas, as culturas juvenis evidenciam suas relações com o tempo e o espaço e nos fornecem pistas para pensar a inserção dessas culturas no quadro geral da sociedade. A seguir, passo a discutir as vertentes teóricas que produziram um saber acerca da juventude e os problemas que elas introduziram no domínio do conhecimento.

2.2 As teorizações acerca da juventude e o momento das culturas juvenis

A juventude ou adolescência, sem ainda entrar aqui em uma discussão sobre a diferença entre essas denominações, começa a ser pensada em dois campos distintos: Psicologia e Sociologia. Calligaris indica o estudo de Granville Stanley Hall (HALL, 1904 apud CALLIGARIS, 2000) como marco. Hall era psicólogo e sua pesquisa, que levou cerca de duas décadas, tinha como objetivo compreender o fracasso escolar dos adolescentes norte-americanos de sua época:

É a obra fundadora dos estudos sobre adolescentes. Hall pode ser considerado o pai da adolescência, seu inventor. Ele se preocupou com a precocidade dos jovens do seu tempo, os quais lhe pareciam chegar cedo demais às ruas, às fábricas, aos braços de parceiros sexuais e também às prisões. De fato, essa precocidade não constituía novidade nenhuma. O que era novo, naquele momento, naquele começo do século 20, era a preocupação de Hall (CALLIGARIS, 2002, p. 76-77).

Uma massa de jovens chega às ruas. Enquanto no sentido psicológico a adolescência deixa de ser apenas uma fase do desenvolvimento e aponta para uma compreensão mais ampla da produção social dessa fase do desenvolvimento, no

sentido sociológico, o tema da juventude constitui primeiramente um problema para o social, essa nova preocupação. O que fazer com tantos jovens? O que eles pensam? Quem eles são? Ao observar o argumento de Calligaris fica clara a preocupação com a inserção desses jovens na ordem social.

Mas, ao se deter com mais atenção nesses discursos, o que se atenta é a invenção da categoria juventude no campo teórico como uma fase em carência ou em disfunção: precisando ser escolarizada, ser afastada do perigo das ruas, da violência e do uso promíscuo do corpo. Num primeiro momento, os saberes sobre a juventude se articulam nesse sentido.

Com esse intuito, a adolescência passou a ser interesse de vários saberes e práticas do final do século XIX e começo do século XX: a Psicologia, a Psiquiatria, a Medicina, o Serviço Social, a Pedagogia. Importante ressaltar que a noção de adolescência teve sua origem científica no discurso médico-psicológico, ao contrário do termo juventude, que vai ser base dos primeiros estudos sociológicos. O campo do Serviço Social teve que buscar no discurso médico-psicológico e sociológico uma base de compreensão dessa fase da vida. Por não possuir um solo epistemológico firme, o Serviço Social insere-se muito mais como uma prática social que do que necessariamente uma ciência independente. Assim, nas práticas da assistência social e das políticas públicas, os termos “adolescência”, “juventude” e “menoridade” aparecem como sinônimos e são alternados no vocabulário corrente. Porém, os termos “jovem”, “adolescente” e “menor” têm origem em matrizes discursivas distintas.

De modo sumário, farei um inventário dessas diferenças de origem, mostrando também seus pontos de conexão, apontando as ressonâncias desses discursos no campo das Ciências Sociais. Antes de ser objeto para um saber, essa fase da vida dita “adolescente” ou “juvenil” foi interpretada socialmente pela literatura²³, pelas práticas sociais de associação e formação dos jovens e também

²³ Na Alemanha, a literatura do *Bildungsroman* (romance de formação) desenvolvido no século XVIII ocupou um papel fundamental na formação da idéia da juventude como fase de preparação para vida adulta e formação do cidadão moderno, a partir dos princípios da Filosofia Iluminista. A literatura de formação funcionava como uma pedagogia da juventude. A esse respeito, ver o trabalho de Bárbara Freitag (FREITAG, 1994, p. 89): “A literatura torna-se, assim na forma do *Bildungsroman* clássico, uma agência de socialização comparável à família e a escola. A instituição literária confunde-se no século das luzes, com a mensagem pedagógica desse século”.

por aquilo que veio a constituir na era moderna uma experiência humana e também um objeto para o saber: a interioridade individualizada; o indivíduo como esfera autônoma para além dos constrangimentos sociais²⁴.

A racionalização da vida moderna decorrente das transformações político-econômicas recompôs as formas de sociabilidade. O surgimento de uma experiência íntima estabeleceu as condições epistemológicas de possibilidade de uma “ciência da intimidade” (SENNETT, 1998). Historicamente produzida, a interioridade psíquica tem suas raízes no processo de construção da sociedade ocidental moderna.

Foucault demonstra de que modo as sociedades modernas elaboram uma nova concepção de verdade que permite ordenar os indivíduos e gerenciar as possibilidades (FOUCAULT, 1997). A individualidade moderna foi produzida não somente no campo do saber, mas foi fruto de uma articulação saber-poder, a partir de um conjunto de práticas sociais concretas de disciplinamento. Foucault denominou as sociedades ocidentais modernas a partir do século XVIII como sociedades disciplinares. As sociedades disciplinares são caracterizadas por Foucault por um investimento político dos corpos dos indivíduos:

O indivíduo é sem dúvida o átomo fictício de uma representação “ideológica da sociedade”; mas é também uma realidade fabricada por essa tecnologia específica de poder que se chama a “disciplina”. Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade o poder produz; ele produz realidade produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 1997, p. 161).

O momento histórico das sociedades disciplinares marca o surgimento das ciências do homem. Necessita-se conhecer o corpo que se quer disciplinar: o corpo

²⁴ Essa noção de uma individualidade autônoma, inaugurada na modernidade, vai constituir o ponto problemático para duas ciências então emergentes no século XIX: a Psicologia e Sociologia. A primeira buscando compreender o psiquismo como uma experiência individual, onde o homem afirmaria sua singularidade, a partir de seu comportamento e seu caráter. Já a sociologia viria a buscar compreender as determinações sociais do indivíduo, não reduzindo a esfera do social ao individual; inaugurando, então, um outro olhar sobre indivíduo “sob o prisma dos constrangimentos sociais” (Irllys Barreira discute as diversas versões nas ciências sociais do pensamento sobre essa tensão indivíduo-sociedade – BARREIRA, Irllys. O lugar do indivíduo na sociologia: sob o prisma dos constrangimentos sociais. *Revista de Ciências Sociais*, volume 34 número 2. Fortaleza: 2003, p. 57-63 - Em uma perspectiva histórica, cito “A sociedade dos indivíduos” de Nobeit Elias).

individual em seus mínimos detalhes. Tal corpo é formado nos vários espaços da sociedade (a casa, a escola, a fábrica, o hospital e a prisão), de modo que as disciplinas se organizam na dispersão dos espaços institucionais, nos quais os indivíduos transitam.

Todas as ciências, análises ou práticas com radical “psico”, têm seu lugar nessa troca histórica dos processos de individualização. O momento em que passamos de mecanismos histórico-rituais de formação da individualidade a mecanismos científico disciplinares, em que o normal tomou o lugar do ancestral, a medida o lugar do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pelo homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornaram possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e uma outra anatomia política do corpo (FOUCAULT, 1997, p. 161).

O corpo adolescente emerge no período das sociedades disciplinares a partir do regime discursivo da Psicologia do Desenvolvimento. Tal psicologia vai adotar duas condições do adolescer: uma condição organogênica (a adolescência entra no campo da Psicologia Evolutiva como um período natural no ciclo da vida humana – infância, adolescência, idade adulta, velhice – tendo como ponto de partida as transformações corporais da puberdade²⁵) uma condição sociogênica (a adolescência vista dentro da história e da cultura como uma produção social, a qual impõe aos jovens exigências simbólicas de preparação para a vida adulta). A essa última associa-se o discurso Psiquiátrico, ao falar de uma “síndrome da adolescência” (ABERASTURY e KNOBEL, 1981).

Se a marcação biológica da puberdade serve para precisar o início da adolescência, segundo a tese evolutiva, o fim dela cai numa imprecisão de definição. O discurso organicista falha ao não perceber a experiência adolescente também como produto da cultura, em que o biológico e o social são culturalmente

²⁵ Tal Psicologia Evolutiva não ignora os fatores histórico-sociais, mas os compreende apenas como apêndice, apelando para uma condição biológica universal, sendo antes de tudo o indivíduo o produto da biologia. Maurício Knobel (ABERASTURY e KNOBEL, 1981, p.24) corrobora com a tese evolutiva afirmando que “quando se estabelecem critérios diferenciais de caráter social, sócio-cultural, econômico, etc., como predominantes no estudo da adolescência, se está desviando, pelo menos em parte, o problema básico fundamental da circunstância evolutiva que significa esta etapa, com toda a sua bagagem biológica individualizante”.

significados²⁶: “O final da puberdade ou “maturidade sexual física” segundo Laufer, nem mesmo o endocrinologista sabe definir” (ALBERTI, 1996, p. 23).

A matriz psicológica produz o conceito de adolescência, primeiramente, como processo psíquico organicamente condicionado. Essa corrente vai sofrer transformações, particularmente, com as críticas elaboradas pela Psicanálise e pela Psicologia Social. A teoria psicanalítica deslocará a relação puberdade-adolescência, ao afirmar a condição discursiva do sujeito (RASSIAL, 1999). Segundo a Psicanálise, a esfera do desejo e da sexualidade não pode ser reduzida ao primado da genitalidade, já que o homem produz um discurso sobre o seu corpo e o seu desejo. A Psicologia Social vem respaldar com o discurso histórico e sociológico a relatividade da experiência adolescente dentro da história e da cultura:

A adolescência investida por um dispositivo de saber-poder (médico-higienista e psicopedagógico) aparece no centro de uma nova série de instituições que ganham uma maior problematização no século XIX: a família e a escola. Se a problematização da infância é contemporânea da reinvenção da família moderna, a adolescência foi problematizada a partir da reorganização das práticas escolares e correccionais pelas práticas médicas. Na virada para o século XX, aparece um novo objeto das ciências médicas e psicopedagógicas, um novo saber que é acompanhado de novos dispositivos de poder, instituições novas ou reconfiguradas pelo discurso, cujo objetivo é produzir a adolescência (ORTEGA, 2002, p. 141-142).

Mesmo com a crítica aos discursos evolucionista e organicistas, a Psicologia continuará, contudo, com a idéia do adolescente como um “ser em crise”. A adolescência passa a aparecer em ruptura com outro modo de ser, o ser criança. Os significados elaborados pelos indivíduos dão sentido ao que é vivido como crise. Essa crise seria um momento de resignificação de si mesmo. Diferente de outras sociedades, nas quais a passagem da criança para adulto é marcada por rituais, os quais operam uma passagem simbolicamente eficaz; a nossa sociedade, segundo os teóricos da crise adolescente, imporia ao jovem um tempo de espera, de

²⁶ Neste ponto caberia a crítica antropológica à visão de que a cultura ocuparia um papel suplementar no desenvolvimento humano: “Em vez de a cultura funcionar simplesmente para suplementar, desenvolver e ampliar capacidades organicamente baseadas, lógica e geneticamente anteriores a ela, ela parece ser o ingrediente dessas capacidades. Um ser humano sem cultura seria, provavelmente, não um macaco intrinsecamente talentoso, embora incompleto, mas apenas uma monstruosidade totalmente sem mente e, em consequência, sem possibilidade de ser trabalhada” (GEERTZ, 2002, p. 141-142).

preparação para a vida adulta. Surge, então, a tese da moratória social, que tem em Erik Erikson e sua obra *Identidade, Juventude e Crise*, primeiramente publicada em 1968, o seu maior expoente, reverberando a idéia da moratória social também no discurso sociológico (ERIKSON *apud* CALLIGARIS, 2000; *apud* GROPPPO, 2006).

Enquanto até o final dos anos 1960, o discurso psicológico oscilou desde uma visão organicista até psicossocial da “crise adolescente”; o discurso sociológico enfatizou a preocupação com a juventude habitante das periferias dos grandes centros urbanos (a categoria juventude será muito mais freqüente no discurso sociológico do que o termo adolescente). Os primeiros discursos da Sociologia da Juventude vieram marcados pela escola funcionalista, detendo-se em sua maior parte sobre o tema da delinqüência juvenil, principalmente nas décadas de 1920 e 1930, com as pesquisas feitas pela Escola de Chicago (ABRAMO, 1994; GROPPPO, 2006).

Ao partir de uma visão da sociedade como um organismo, o olhar funcionalista da Sociologia da Juventude se volta para o modelo da integração juvenil. De que forma os jovens estariam integrados a ordem social? Assim, formulou-se uma idéia de renovação da sociedade pela juventude: os jovens de hoje são essenciais para a definição da sociedade de amanhã. Essa renovação afirmaria o princípio funcionalista que, após um período de disfunção no funcionamento do organismo social, haveria o retorno ao equilíbrio da ordem social. A idéia da juventude como um período conflituoso operaria essa desequilíbrio e, posteriormente, um rearranjo do tecido social. Um dos sociólogos da dita “utopia juvenil” será Karl Mannheim (MANNHEIM *apud* ABRAMO, 1994; MANNHEIM *apud* GROPPPO, 2006). Os movimentos juvenis, nos anos 1960 e 1970, foram interpretados segundo essa linha:

O primeiro impacto desses movimentos foi favorável ao modelo esboçado por Mannheim. Eles foram, em porção considerável, responsáveis pela revisão da concepção funcionalista sobre as rebeldias juvenis. De modo geral, pode-se dizer que, nos anos 1960, parte importante das ciências sociais procurou compreender as rebeldias como dramáticas revelações das contradições dos sistemas sociais em crise e dos processos geoistóricos destrutivos, muitas vezes considerando a possibilidade destes movimentos levarem os sistemas a reformas e até revoluções (GROPPPO, 2006, p. 6).

Nos anos 1960 e 1970, a historicidade da infância e da juventude ganha outra visibilidade com os estudos de Philippe Ariés e Jacques Donzelot. Ariés discute a historicidade da ocupação das crianças, apontando ao final de sua obra não somente a infância, mas também a juventude como uma produção histórico-social ocidental (ARIÉS, 1981). A análise de Donzelot da formação do setor dos trabalhadores sociais na França, no final do século XIX até meados do século XX, investiga como o campo dos trabalhadores sociais volta-se para o ordenamento das famílias populares, produzindo diferenças no território social: infância e adolescência x menor-idade, família burguesa x família popular (DONZELOT, 1986).

Em torno da criança a família burguesa traça um cordão sanitário que delimita seu campo de desenvolvimento: no interior desse perímetro o desenvolvimento de seu corpo e de seu espírito será encorajado por todas as contribuições da psicopedagogia postas a seu serviço e controlado por uma vigilância discreta. No outro caso [o da família popular], seria mais justo definir o modelo pedagógico como o de *liberdade vigiada*. O que constitui problema, no que lhe diz respeito, não é tanto o peso das pressões caducas, mas sim o excesso de liberdade, o abandono nas ruas, e as técnicas instauradas consistem em limitar essa liberdade, em dirigir a criança para espaços de maior vigilância, a escola ou a habitação familiar (DONZELOT, 1989, p.48).

Enquanto na família burguesa há uma produção da criança e do jovem, em que o saber médico se associa a uma experiência sócio-educativa em uma economia do corpo e do prazer; na família popular, o problema da carência, da delinqüência e abandono faz surgir a uma economia social do menor. São como menores-de-idade que a prole das famílias populares é percebida pelo Estado e pelas práticas de assistência. E essas duas instituições não são sinônimas. Ao jovem das camadas populares vai ser reclamado um direito à adolescência, ou seja, ela não está lá como um dado. Ao menor, essa figura do discurso jurídico-pedagógico encontra aqui sua origem. A infância e adolescência do menor estão sempre em situação de vulnerabilidade. Basta perceber os resquícios desse pensamento, atualmente, por trás de algumas políticas públicas, voltadas para a juventude. Por exemplo, no terror que elas têm da figura do jovem de periferia ocioso, na preconceituosa equação: jovem + periferia + tempo livre (que passa a ser

discursado como ócio) = perigo, pois o ócio das classes populares, sob certo olhar, guarda sempre uma suspeita²⁷.

Em *Culturas Juvenis*, José Machado Pais faz uma classificação das correntes teóricas da Sociologia da Juventude em duas grandes correntes: a corrente geracional e a corrente classista. Segundo o autor, sob o prisma das correntes geracionais estaria a compreensão da juventude como uma fase da vida, enfatizando o aspecto funcional e unitário da juventude. Diferente da Psicologia Evolutiva que coloca essa fase da vida na história natural do desenvolvimento humano, as correntes geracionais interpretariam a juventude como “geração social” (PAIS, 2003, p. 48). Dentro desse grupo, entrariam as teorias funcionalistas da socialização das gerações, em sua interface com os discursos médico e psicológico.

As teorias da “socialização contínua” foram dominantes nos anos 50, quando médicos e psicólogos detinham o monopólio do discurso sobre os jovens, ao assimilarem a adolescência à crise de puberdade e ao definirem a juventude como um período difícil de maturação psicológica que deveria conduzir à idade adulta. É durante esse período que adquirem relevância os conceitos de *identidade* ou *autonomia* juvenil. Mesmo quando a sociologia (nos anos 60, com o funcionalismo) começa a explicar a juventude como “fonte de problemas”, diversos são os estudos que, na linha da teoria da socialização contínua, acabam por reconhecer as atitudes positivas dos jovens perante a família, a escola e a autoridade (PAIS, 2003, p. 50).

As noções de identidade e autonomia tornam-se importantes. Pela via da identidade, os jovens tentariam montar territórios de sentido, para aquilo que seria denominado como uma fase ambígua e de indecisões. A tensão entre esses significados e aqueles elaborados pela geração anterior ocasionaria o conflito de gerações. As transformações econômicas e sociais fazem com que os jovens experienciem um universo de significados diferentes daquilo que foi vivenciado por

²⁷ No caso atual do Brasil, essa vontade de ocupar os jovens, como se as culturas juvenis agenciadas nos morros, favelas e periferias não tivessem outro destino se não fosse a intervenção dos segmentos estatais e da inflação não-governamental de algumas instituições deve ser repensada, pois não é isso que mostram alguns estudos (por exemplo, o trabalho de Glória Diógenes sobre as gangues de periferia e a cultura do funk e do Hip-Hop em Fortaleza, DIÓGENES, 1998). O que deve se seguir é um reexame crítico dessas políticas. Sociólogos e antropólogos poderiam ter um papel interessante na ruptura com esses preconceitos sociais e na construção/análise de outras formas de fazer mais potencializadoras.

seus pais. Esse fato foi bastante nítido nas gerações do pós-guerra dos anos 1950 e 1960.

Nos Estados Unidos, o avanço de uma sociedade de consumo e a produção de bens em massa, com ênfase as telecomunicações (a difusão da TV nos lares e a propagação de novos hábitos de consumo), responsáveis pela difusão de novos estilos de vida. Na Europa, o reparo econômico dos prejuízos gerados pela Segunda Grande Guerra, através do Plano Marshall, levou também a mudanças de hábitos, por exemplo, a forte participação das mulheres na reconstrução dos países devastados pela guerra, tanto sob o regime capitalista quanto socialista, favoreceu a reivindicação de uma emancipação feminina. Os estilos urbanos passam a ser veiculados com maior velocidade através da indústria cultural: cinema, música, televisão etc. No Brasil, essa efervescência cultural teve que entrar em embate com a instalação do regime militar em 1964. Situação semelhante a outros países da América Latina, favorecendo a proliferação de movimentos de esquerda, particularmente, da esquerda juvenil estudantil dos setores médios urbanos. As vanguardas juvenis reivindicam sua autonomia em ruptura com as gerações anteriores. Porém, o discurso de universalizar os anos 1960 e 1970 como era da total rebeldia juvenil deve ser relativizado, cuidando para não fazer uma homogeneização de diferentes contextos:

Nos anos 60 e 70, como se disse, a juventude começou a ser considerada e analisada como suporte de uma cultura radicalizada, rebelde e conflituosa, desejosa de uma afirmação de autonomia em relação ao mundo dos adultos. Em parte, alguns movimentos juvenis – não representativos da geração demográfica juvenil, perfeitamente localizados e datados (beatniks, hippies, etc.) induziam generalizações abusivas ao conjunto da juventude (PAIS, 2003, p. 53)

A juventude foi reinterpretada nos anos 1960 e 1970 pela via do conflito. Não mais o conflito psicológico individual, mas o conflito inerente à condição juvenil enquanto forma de sociabilidade, a juventude como grupo social. Primeiramente, essa interpretação do conflito social juvenil estaria associada a condição de classe. Atrelada a essa posição de classe, aparece a questão da reprodução social, marcada por Bourdieu na sua compreensão da juventude em uma entrevista, intitulada *A juventude é apenas uma palavra*:

Um dos fatores desta confusão das oposições entre as juventudes de diferentes classes é o fato de diferentes classes sociais terem tido acesso de forma proporcionalmente maior ao ensino secundário e de, ao mesmo tempo, uma parte dos jovens (biologicamente) que até então não tinham acesso à adolescência, terem descoberto este status temporário, “meio-criança-meio-adulto”; “nem criança, nem adulto”. Acho que é um fato social muito importante. Mesmo nos meios aparentemente mais distanciados da condição estudantil do século XIX, isto é, na pequena aldeia rural, onde os filhos dos camponeses ou artesãos freqüentam o ginásio local, mesmo neste caso, os adolescentes são colocados, durante um tempo relativamente longo, numa idade em que anteriormente eles estariam trabalhando em posições quase-exteriores ao universo social que define a condição de adolescente (BOURDIEU, 1983, p.144).

Bourdieu pode ser classificado, usando a classificação de Machado Pais (PAIS, 2003), como pertencente à corrente classista, pois a condição de classe ainda ocupa um grande papel na determinação da condição juvenil. Nesse artigo, o sociólogo francês não está sozinho na compreensão denominada classista. Ainda dentro da corrente classista, os estudos da Escola de Birmingham, na Inglaterra, vão ocupar um destacado papel.

Os jovens das periferias das grandes cidades constituíram objeto de estudo nos anos 1960 e 1970, na Inglaterra, pela Escola de Birmingham, no CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*). As culturas juvenis das classes operárias são reinterpretadas como cultura de classes. Dessa forma, elas são entendidas como subculturas. Na verdade, tais culturas juvenis refletiriam o desejo de ascensão social desses jovens. As práticas de lazer e consumo expressariam a vontade de entrar em outro universo simbólico, do qual se sentiam excluídos como filhos da classe operária. O acesso ao consumo se reflete na incorporação de padrões veiculados pela mídia e o *mainstream*. Ao mesmo tempo, o rock emerge nesse cenário, ocupando a função de música de protesto e linguagem universal da juventude para além das divisões de classe que esses jovens buscariam romper (ABRAMO, 1994 FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005).

Os autores dessa escola passam a dar grande importância ao aspecto performático e espetacular das culturas juvenis e suas ligações com o universo hedonista do lazer e do consumo. A Escola de Birmingham entraria em ruptura com as correntes geracionais na Sociologia da Juventude, ao deslocar o conflito juvenil do conflito de gerações para os conflitos de classe.

Com esses estudos, o caráter espetacular e as estilísticas juvenis são postos cada vez mais em evidência. A noção de subcultura passa a ser alvo de críticas, pois as multiplicidades juvenis demonstram em suas experiências formas de socialização para além do determinismo das classes e novas ferramentas conceituais são incorporadas na compreensão desses fenômenos:

os pós-subculturalistas aspiram, em linhas gerais, a reavaliar a relação entre jovens, música, estilo e identidade... Como consequência deste esforço revisionista, proliferam novas terminologias (canais, subcanais, redes temporárias de subcorrentes; cenas; comunidades emocionais; culturas clubs; estilos de vida; neotribos), em substituição ao conceito de subcultura, cujo valor heurístico- alega-se – solapa diante das mutáveis sensibilidades e múltiplas estratificações e interações das culturas juvenis do pós-punk (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p.4).

A exaltação do caráter espetacular e estilístico das culturas juvenis faz com que o universo do lazer seja um dos campos privilegiados de investigação, pois nele o aspecto estético e performático das manifestações aparece de forma mais explícita. Grande parte dos estudos da sociologia pós anos 1970 partiram nessa direção (GROPPO, 2006; MAFFESOLI, 1987). Mesmo assim, no campo educacional e psicológico, ainda haveria uma tentativa de recuperação moral, pelas instituições sociais, justificando a adolescência como uma fase em perigo, tal como expõe Rosângela Soares:

Quem são os monstros que habitam a adolescência? A sexualidade, a música – especialmente o rock – e a mídia – com maior força a televisão. Porém, respondendo à questão relacionada ao responsável pelo controle das criações monstruosas, a família é o que existe de mais recorrente em nossa cultura. É a instituição social mais conclamada na salvação do declínio moral da juventude (SOARES, 2000, p.15).

Esse tipo de análise da juventude, que a coloca como problema ao lado, por exemplo, da questão da corrupção moral ou da violência tornou-se bastante freqüente e ressoa até hoje no território das ciências humanas, o perigo é uma naturalização da juventude como fase transgressiva e violenta.

Os Estudos Culturais contemporâneos questionaram as ligações juventude-perigo, juventude-violência. Henri Giroux faz essa discussão ao analisar o filme

americano *Kids*, evidenciando práticas sociais que concebem os jovens como seres naturalmente em risco. Giroux denuncia o que chama de uma política de “demonização da juventude”, que a produz como uma fase perigosa e contrária à ordem (GIROUX, 1996). Tal naturalização da juventude só viria a justificar práticas de normalização/fixação das subjetividades juvenis²⁸.

Helena Abramo, ao abrir seu estudo “Punks e Darks no espetáculo urbano” faz um apanhado dos saberes sobre as culturas juvenis urbanas. Seu momento: os anos 1980 e os espaços da cidade de São Paulo (ABRAMO, 1994). Sua grande contribuição foi se perguntar quem eram esses punks e darks desse período. Quem eram esses jovens, que não eram mais os delinquentes ou marginais das primeiras análises sociológicas, nem os revolucionários que formaram a fantasia idealizada dos anos 1960 dos movimentos estudantis e da contracultura. Ao fazer uma cartografia do seu tempo, a autora sai do “lugar-comum”, ao encontrar uma positividade das culturas jovens urbanas, atreladas as cenas musicais do punk e do rock e sua relação como resposta a um presente. O argumento da autora desfaz a linearidade enganosa da sucessão geracional e da rendição ao consumo, o qual ocasionaria uma alienação desses jovens.

Ao tomar o movimento punk do final dos anos 1970 e 1980, por exemplo, temos a dissolução de algumas dicotomias que muitas vezes emperram a análise desses fenômenos, dentre elas, as duas que considero mais perigosas são: a oposição global/local e a resistência/alienação. Os punks não eram revolucionários em um sentido estrito de que formariam uma resistência organizada buscando a mudança estrutural da sociedade. Porém, a sua estética apontava para outros territórios do desejo e da subjetividade. O som “cru” das guitarras e o visual de roupas rasgadas, jeans desbotados e peças como as botas de operários fizeram da estética punk um vetor de criação e visibilidade do espaço da grande cidade. Os punks cartografaram as grandes cidades através de seus dejetos e de suas ruínas

²⁸ A juventude não é somente uma invenção no campo do saber, mas também produção de subjetividades pela mídia, práticas sociais como o consumo, lazer etc. Uma boa dica de pesquisa seria fazer uma arqueologia do imaginário juvenil na produção cinematográfica, um dos vetores mais fortes de produção do imaginário coletivo juvenil: de *Juventude Transviada* de 1959, passando por *Laranja Mecânica* de Kubrick, indo até *Beleza Americana* ou *Elephant*, o campo midiático e artístico parece muitas vezes estar a frente da compreensão antropológica e sociológica desse imaginário.

físicas e humanas, atreladas a isso as experimentações com o corpo e com o desejo.

Nos anos 1980, tivemos a possibilidade de reencontrar nas paisagens urbanas as micropolíticas do desejo e da subjetividade. Tal fato ajudou a desconstruir a idéia do “ou tudo ou nada”: ou uma cultura juvenil traz um engajamento político ou é apenas um fenômeno de consumo e hedonismo. Nesse sentido, entra também o trabalho de Magnani, embora sendo sobre o lazer das classes populares, mas em ruptura com um tempo em que: “uma pesquisa sobre o lazer era vista quase como diletantismo, pois se considerava que havia mais coisas importantes a se tratar, como o mundo do trabalho ou da política” (MAGNANI, 1998, p.11).

Reencontrar as territorializações das metrópoles a partir do lazer, das estéticas musicais, das práticas corporais trouxe uma contribuição na compreensão das políticas de sociabilidade contemporâneas. Outras variáveis entraram em cena, outras ferramentas conceituais. Através também desses estudos, pode-se revisitar algumas formulações e campos de investigação clássicos, por exemplo: a relação espaço-tempo, o determinismo de classe, a antropologia urbana, a sociologia do consumo e da produção cultural.

Os jovens na sociedade não constituem uma classe social, ou grupo homogêneo como muitas análises permitem intuir. Os jovens compõem agregados sociais com características continuamente flutuantes. As idealizações que procuram unificar os sentidos dos momentos sociais da juventude tendem a ser ultrapassadas pelo contínuo movimento da realidade (CARRANO, 2003, p.110).

Assim, no fluxo do tempo, as culturas juvenis vêm ganhando novas formas de definição e vastas têm sido as perspectivas metodológicas. Sem pretender um consenso conceitual, aponto cada vez mais uma perspectiva em que a heterogeneidade das práticas e símbolos que atravessam essas culturas me faz pensar na especificidade/regionalidade dos saberes produzidos acerca delas. Porém, enquanto montagem de uma rede discursiva, tais saberes se comunicam, sendo passíveis de críticas e problematizações.

O fato de se enfatizar o caráter espetacular e estilístico das culturas juvenis contemporâneas não significa deixar de levar em conta os contextos sociais, ou seja, de qual lugar essas culturas emergem. Canclini (CANCLINI, 2005), ao investigar o quadro social das culturas juvenis dos setores médios e populares urbanos na atual América Latina, ressalta que as condições de segurança social (ter um emprego, uma casa, um lugar na universidade) fazem com que os jovens passem a se preocupar desde cedo com a sua sobrevivência. A inserção no mercado de trabalho abrevia a adolescência, enquanto momento de espera e de preparação para a vida adulta. Desde cedo, muitos jovens já estão tendo que enfrentar problemas de “gente grande”, como se diz popularmente. Ao mesmo tempo, esses jovens são confrontados permanentemente com os estímulos de uma sociedade que tem no consumo uma forma de inclusão social. Da mesma forma, as transformações pelas quais essa sociedade passa, principalmente pelos meios tecnológicos, afetam decisivamente as formas de socialização entre os jovens:

Nos estudos sobre consumo e recepção descobrimos que a maioria dos jovens preferem filmes de ação e entedia-se com os que tratam dos amplos aspectos da subjetividade ou dos processos íntimos. É possível interpretar, diante das dificuldades de saber o que fazer com o passado e com o futuro as culturas jovens consagram o presente, consagram-se o instante. Diálogos simultâneos na internet, videoclipes e música a todo volume nas discotecas, no carro, na solidão do *walkman*. Instalações que duram pelo tempo em que estiver aberta a exposição, performances só visíveis no dia em que se inauguram (CANCLINI, 2005, p. 218).

Seguindo um pouco dessas intuições e contribuições, procurei pensar as paisagens contemporâneas, formadas pelas culturas juvenis. Ao me deparar com um espaço da cidade de Fortaleza, territorializado pela cena musical alternativa, encontrei uma trama social complexa de produtores, freqüentadores, bandas, Djs entre outros. O conceito de cultura juvenil com o qual procuro operar aqui se aproxima da definição de Pais (PAIS, 2003). Entendo a condição juvenil como conjunto de significados estruturantes e estruturados, elaborados pelos jovens e incorporados por eles. A experiência em grupo associada às práticas de lazer constitui importante meio de partilha de significados e construção de uma experiência coletiva do ser jovem. Os gostos musicais são por mim compreendidos como formas estéticas catalisadoras na formação desses territórios de atuação juvenil.

CAPÍTULO 3

ESTÉTICAS MUSICAIS: AS CENAS MUSICAIS E OS TERRITÓRIOS DA SUBJETIVIDADE

Jumbo Eletro *Moderno*, interpretada por Multiplex

“Sábado à noite

Eu não tenho nada pra fazer

Onze e meia eu saio e vou pra porta do Gourmet

Se hoje estou, espacial

Não é nada de anormal e

Todos sabem o que eu não sei

Comigo o meu cigarro fora-da-lei

Moderno vai moderno vem

Como é moderna a noite do meu bem

Na Rua Augusta – Consolação também

Como é moderna a noite do meu bem

*RAP: Todos os dias uma nova surpresa, nada pra comer
nada na mesa. Em todos os dias a mesma emoção –Meia
noite e meia no meio do centrão. Então você já sabe o
que vai ser. Então você é só escolher
É moderno é interno é um processo muito pessoal é um
Inverno no inferno quando...”.*

Composta pela banda paulista de eletro Jumbo Eletro, essa música foi tocada pela banda paulista Multiplex na ocasião em que se apresentaram no Noise3D, em 14 de junho de 2006. A banda é integrante da cena alternativa de São Paulo, algumas de suas músicas eram conhecidas do público do clubinho, pois muitos dos

DJ's que tocaram no Noise 3D a tinham como fazendo parte do seu repertório. O nome "Moderno" é usado para fazer menção a uma certa experiência. O cenário urbano apresentado é o espaço da cidade de São Paulo, as intermediações das Ruas Augusta e Consolação, zonas marcadas pelo circuito *underground* paulista. A letra descreve o trajeto entre paisagens. O que daria então sentido ao moderno?

A banda apresentou-se de uma maneira performática. O vocalista usava uma grande cabeleira vermelha, uma calça colada e muita maquiagem no rosto. Fez gestos, poses, xingou a platéia com palavrões, chegando a mostrar seus órgãos genitais ao final da apresentação. O público grita, vaia e pede mais. Enquanto ele cantava a música "Moderno", mencionando lugares da cidade de São Paulo, a platéia reagia gritando o nome de ruas e lugares da cidade de Fortaleza: "Dragão do Mar", "Santos Dumont", Bairro de Fátima" e numa atitude de deboche com risos e vaias, "Pirambu", "Leste-Oeste" e "Barra do Ceará". O contraponto do "ser moderno" seria freqüentar esses outros espaços, o que mostra a relação do ser alternativo, "underground" ao ser diferente. As pessoas diferenciam-se pelos espaços que freqüentam.

As cenas musicais começam a ser pensadas a partir dos Estudos Pós-subculturalistas durante as décadas de 1970 e 1980. A palavra "cena" surge na verdade não como conceito, mas categoria nativa no campo do consumo e da produção cultural dos estilos musicais juvenis pós-anos 1970 (principalmente do rock independente, do punk e do pós-punk). Com a difusão dos estilos musicais, o termo passa a denominar a segmentação dos campos de atuação juvenil de acordo com os gostos musicais.

Uma cena pressupõe atores. Mas as cenas musicais pós-anos 1970 pressupõem antes de tudo produtores, agentes que trabalhem para a construção desse espaço. Difícil definir o ponto de origem de uma cena. Na verdade, um conjunto de fatores e a articulação de determinados grupos fazem com que uma cena aconteça.

O termo "cena" ainda envolve uma dimensão menos espetacular: a preparação para a cena. Com o termo "cena", os pesquisadores estavam não apenas preocupados em compreender a aparição espetacular de certos grupos juvenis no espaço urbano. Na cena, está em jogo o trabalho silencioso de redes de

sociabilidade, trocas de informações etc. Com a mudança e os avanços nos meios de comunicação, principalmente a Internet, a formação de redes de trocas de músicas, de discussão entre grupos de jovens, contribuiu para composição de uma flexibilidade entre as cenas musicais e de intercâmbio entre elas.

A noção de cena musical – definida por Strahl, como um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial – oferece meios diferenciados para compreender os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contatos que informam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis, no contexto dos espaços urbanos. A natureza versátil das cenas problematiza a noção de que um simples determinante (classe, gênero, raça) agiria como princípio organizador da expressão cultural coletiva. Graças ao seu caráter flexível e antiessencialista, às suas conotações de fluxo e corrente, movimento e mutabilidade, o conceito permite uma abordagem mais ampla tanto dos contextos industrial, institucional, histórico, social e econômico como das estratégias estéticas e ideológicas que sustentam a produção musical urbana (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p.5).

Para compreender mais sobre o universo da cena musical alternativa, foi preciso refazer alguns percursos através de entrevistas com pessoas que estavam nessa cena, em Fortaleza, há bastante tempo. Nesse espaço compartilhado de gostos musicais se imiscuem como se vê várias variáveis. Como possibilidade de sociabilidade e produção de subjetividades, esses espaços de lazer nos dizem muito mais do que a veiculação de um estilo musical com fins lucrativos. Nesse sentido, comecei a pesquisa na busca de entender o que é essa paisagem chamada: cena musical. O primeiro problema a deparar-me seria explicar como Fortaleza entra nessa rede das cenas musicais e por que os produtores e as bandas locais falavam de uma ausência de cena musical ou de uma anti-cena.

A edição do Jornal *O Povo*, de 27 de agosto de 2006, traz como tema de um dos seus Cadernos (“Vida e Arte”) a cena musical alternativa de Fortaleza, atentando para uma descoberta de tal cena pela mídia. Mas, ao mesmo tempo, problematizando se em Fortaleza tínhamos uma Cena ou Anti-Cena. A primeira matéria do caderno traz como título: “A Anti-Cena”. Um dos problemas, apontados que justificariam a não denominação do circuito musical alternativo de Fortaleza como Cena, seria a falta de uma organização dessa rede e a dependência de sua sobrevivência somente a partir de iniciativas individuais e isoladas:

O reconhecimento não obedece um manifesto único. Aponta para todos os lados. E, ainda sem veiculação da grande mídia, a movimentação não se apresenta como uma “cena”, segundo a opinião de quem a faz. “Acontece por esforço e mérito das próprias bandas. “Cena” realmente aqui não levanta e não divulga banda. Fortaleza é meio que uma anti-cena. Ninguém aqui precisou dizer que é do Ceará. Foi mais pela questão musical do que pela geográfica. Em Recife, você lá é pós-mangue-bit ou mangue-bit. Montage, Cidadão Instigado e Karine Alexandrino hoje são reconhecidos fora, mas não tem uma fusão musical entre si”, observa Eric Barbosa, guitarrista do Fóssil (Jornal *O Povo*, 27 de Agosto de 2006).”

Mesmo assumindo alguns problemas que emperrariam o funcionamento desse circuito musical como cena, os agentes ao descreverem toda a estratégia de veiculação, formação de público e montagem de uma rede de contato apontam mecanismos que nos levam a aproximar do conceito de Cena. Talvez, Fortaleza não seja uma Cena, no sentido ideal do termo, mas opera como uma “vontade de cena”; um desejo de consolidação de um espaço social de legitimação e garantia de sobrevivência dessa rede musical. A isso se junta a criação de espaços na cidade como os clubes que ajudam na divulgação do estilo musical, sendo ponto de encontro e de sociabilidade para os jovens, integrados nessas culturas musicais. O problema em Fortaleza é apontado na mesma matéria: “O circuito de boates e casas noturnas de entretenimento fecham-se (Jornal *O Povo*, 27 de Agosto de 2006)”.

Um desses espaços, de certa forma, garantido para a Cena Musical, foi o Noise 3D, com a visão que existia um público para tal cena. Desde então, comecei a delinear um mapa dessa cena ao ir encontrando pessoas que freqüentava, o local, entrevistando produtores, integrantes de bandas e DJs. O clube funcionava de quinta a domingo e tinha programação específica para cada um desses dias.

O fato de muitos apontarem Fortaleza como uma “anti-cena” refere-se, antes de tudo, aos dispositivos que mantêm a cena em constante funcionamento: gravadoras de selo independente, que tornassem possível para as pequenas bandas que surgem uma forma de divulgar seu material. Mídias que permitam uma constante publicização da vida da cena, por exemplo, no caso da cidade do Rio de Janeiro, a cena independente dispõe de revistas alternativas como a “Outra Coisa” e a “Laboratório Pop” (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005, p.11). E, por fim, as casas noturnas voltadas à cena alternativa ou independente (usarei esses dois termos alternadamente) são escassas e não conseguem se sustentar por muito tempo.

Também optei pelo termo “cena”, devido ao seu sentido usual, uma categoria nativa dos produtores, freqüentadores e participantes de bandas entrevistadas ao referirem-se ao universo em que participam. “Fazer parte da cena” ou “trabalhar pela cena” são algumas das expressões que encontramos nos discursos desses agentes. O que está em jogo nessa categoria é toda a complexidade prática da montagem de territórios das culturas musicais. No espaço da cena musical, pode-se vislumbrar:

- a associação com as mídias, sejam as de maior alcance e poder, sejam as alternativas (como fanzines, revistas, produção independente de CDs e vídeo clips);
- as redes de solidariedade, mas também de disputa entre os produtores, donos de estabelecimento e formadores de opinião;
- a formação de um público da cena, que também é um agente produtor, pois faz da cena musical um espaço de sociabilidade.

O fato de as cenas independentes do eixo Sul-Sudeste do Brasil apresentarem uma maior estabilidade e disporem de dispositivos que mantêm uma cena em bom funcionamento faz com que a imagem das cenas alternativas de cidade como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre sejam tornadas modelos para as demais. Por isso falamos em anti-cena, quando, na verdade, a definição pela via do negativo, daquilo que não somos, não garante um denominador comum, ou seja, um princípio de coesão e articulação, mas apenas um apontar das nossas falhas frente aos modelos de outras cidades. Interessante seria atentar que em Fortaleza as “coisas” acontecem diferentemente; a nossa cidade impõe um conjunto de variáveis locais.

Neste capítulo, busco compreender a cena musical como uma unidade complexa, pois a cena é a forma-síntese do meu objeto de investigação. No território da cena, estão articuladas as linhas de subjetividade, de espacialidade e de esteticidade. A descoberta de que não poderia me desligar do conceito de cena para compreender as culturas juvenis na área do entorno do Centro Dragão do Mar me veio no decorrer das entrevistas. Passei a entrevistar jovens que tocaram em

bandas ou produziram festas e ainda aqueles que trabalhavam na produção de mídias alternativas (especificamente fanzines). No espaço do Noise3D, não era difícil encontrar essas pessoas. Na verdade, todos se conheciam de alguma maneira, o que me levou de um informante ao outro, seguindo as indicações que me eram dadas. Encontrei informantes privilegiados. Por motivos pessoais e pedidos de alguns a identidade dos informantes foi resguardada, usando aqui nomes fictícios.

Adentrar o universo da cena musical implica dominar um conjunto de códigos. Conhecer bandas, estilos e saber falar sobre isso; ter um mínimo de vocabulário que se deve conhecer para poder conversar com as pessoas. Saber qual a diferença entre *eletropop* e *eletropunk*, *punk*, *pós-punk*, *indie*, EMO, etc., o que cada um desses termos significa. Nas situações de entrevistas, esses termos apareciam, e deparava-me com a tarefa de ir atrás de investigar mais sobre um estilo musical. Eu procurava conhecer mais através das indicações que meus informantes forneciam-me de nomes de bandas e páginas da Internet, em que eu poderia encontrar mais informações, baixar músicas e videoclipes. Olhar um fenômeno estético significa mais do que apresentar as condições sociais de emergência de uma nova prática estética e o que os seus agentes dizem sobre ela. Tal tarefa pede do cientista social uma compreensão dos estilos musicais.

Marcel Mauss dedica, em seu *Manual de Etnografia*, um capítulo especial à estética (MAUSS, 1972). Nesse capítulo, o autor inicia uma discussão sobre os conceitos da arte, dentre eles, a noção de belo. Para isso, retoma um debate clássico desde Kant: o que faz algo ser considerado belo? Mauss como Kant afirma não ser possível uma definição objetiva do belo. O conceito de belo é subjetivo e sensível. Ao investigar um objeto estético, deve-se interrogar sobre as emoções daqueles que o produzem e, também, daqueles que o contemplam. Paralelamente, torna-se necessário apresentar os conceitos que são elaborados dentro do próprio campo estético. Dentre eles, a noção de estilo, com a qual trabalho aqui, já que menciono os estilos musicais. O estilo remete ao próprio conjunto de códigos que atravessam a produção do objeto estético, da mesma forma que o modo como ele é produzido.

O conjunto dos tipos, dos instrumentos, dos objetos estéticos em uso numa sociedade determinada numa determinada época constitui o estilo. O estilo corresponde ao conjunto do caráter estético no qual uma sociedade, num dado momento, deseja viver. A determinação desse momento é difícil de se fazer, pois aqui intervém a noção de gerações. Sabemos que as modas mudam com as gerações, mas ignoramos onde começam e onde acabam essas gerações (MAUSS, 1972, p.109).

Nesse ponto, o aspecto importante é que o estilo artístico guarda uma relação reflexiva com a sociedade. Esse desejo da sociedade traduzido, ou melhor, diagnosticado pelo artista constitui um signo, no qual a sociedade pode ler a si mesma. Porém, o signo estético não opera de modo descritivo, ele questiona e produz problemas. O rock foi rotulado, desde o seu nascimento, como “a” música da juventude, pela mídia e por alguns segmentos da sociedade. Questionamos que nem todos os jovens do planeta escutam rock, ou o têm como estilo musical predileto. Mas, mesmo assim, nas sociedades ocidentais, o rock e a juventude encontram-se intimamente relacionados. Mesmo aqueles que não gostam de rock, já escutaram ou de alguma maneira se depararam com esse estilo musical. O rock foi uma das formas de expressão musical de maior alcance sobre as juventudes.

O rock como gênero musical se estabelece com uma estrutura circular, de repetição da base musical e das atitudes corporais; por isso se torna imediatamente reconhecível e reproduzível, e se configura como uma “cultura de máscara”, podendo ser vestida e imitada ao infinito. É dessa maneira que o *rock'n roll*, quando nasce, nos anos 50, vai poder ser adotado e servir de expressão para “um grupo social emergente: a adolescência” (ABRAMO, 1946, p.96).

Os movimentos juvenis, nos anos 1960 e 1970, tiveram um grande papel na difusão do rock. Da mesma forma, a indústria cultural soube apropriar-se dessa expressão musical, constituindo o cenário lucrativo do consumo musical juvenil. Começou a haver então uma segmentação do rock em diversos estilos. Essa ligação do rock com a indústria cultural caracterizou-se por ambigüidades e tensões, não sendo possível marcar uma fronteira nítida no campo do rock, entre “música-mercadoria” e “música-arte”. Apesar disso, o discurso do “ser alternativo” ou “independente” tenta afirmar uma autonomia da produção musical do rock local. O olhar romantizado tende a ver sempre o rock como uma expressão política de resistência e contestação dos valores sociais pela juventude. Porém, ao mesmo

tempo em que eram porta-vozes da contracultura²⁹, os grupos de rock consolidaram-se como um fenômeno milionário de vendas.

Retomando Mauss, posso dizer que o estilo musical interpreta a sociedade, fornecendo novos mapas de sentido para as vidas existentes. A música deve então ser relativizada a partir dos grupos com os quais se relaciona. Inserida em um quadro social mais amplo, a música tem que negociar seus códigos com outras esferas da sociedade: a política, economia, a cultura, para citar algumas dessas esferas. Os estilos musicais não são produções individuais, mas produções das sociedades e é dentro das sociedades que tais estilos fazem sentido:

Nada mais impermeável que a música de uma sociedade por outra sociedade, a música de uma idade por outra idade; no entanto nada mais fácil de imitar que uma música ou uma arte. Será preciso estudar os casos de não adoção, do mesmo modo como os casos de adoção, pois não há evolução natural nem evolução sobrenatural. A invenção de cada sociedade faz-se segundo determinadas modas que mudam com os lugares, as gerações... Os problemas referentes a invenção são geralmente mal postos: temos sempre a impressão de invenção individual; é a única forma como a concebemos porque, entre nós, o inventor é considerado como um indivíduo poderoso e que criou tudo (MAUSS, 1972, p.119-120).

Ao falar-se de um rock independente ou alternativo, pressupõe-se que haveria um tipo de rock que seria dependente. O rock como linguagem musical incorporou uma série de influências, tornando-se um estilo bastante flexível que soube se adaptar a diferentes territórios, sendo transformado por onde passava. Tal fato levou autores a falarem de uma condição estrangeira do rock (CAIAFA *apud* ABRAMO, 1994, p. 91). O rock como linguagem musical “universal”, na verdade, acaba sendo cada vez mais metamorfoseado. O movimento do rock independente surgiu no final dos anos 1970, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a partir da transformação do rock em uma moda. As bandas independentes estavam preocupadas em produzir

²⁹ “A contracultura nasceu, em 1965, no bairro de Haight Aisburg em São Francisco. Era a modelagem física de um grupo de jovens, que cada vez mais se ampliaria e estenderia, percebendo que os valores da sociedade em que viviam não os faziam felizes, os alienavam e envolviam numa engrenagem de que eles, como indivíduos, eram apenas uma peça a mais. A proposta numa vida baseada no amor a todas as coisas e no presente, sem hipotecas sobre o futuro. Eram os chamados *flower childrens* ou filhos das flores. Ocupavam-se com os trabalhos manuais, o artesanato, a agricultura, apanhar sol, ingerir substâncias que expandiam a mente e, sobretudo, compor música e escutá-la” (ARIAS, 1979, p.114-117).

sua música, sem considerar teoricamente o fato de ser ou não um sucesso comercial. Tais bandas pregavam a idéia da “música pela arte” e não a “música pelo sucesso”. Foram influenciadas principalmente pelo movimento punk que se contrapunha aos ditames do mercado musical. Surgia dessa forma o *indie* rock.

A estética *indie* baseava-se na proposta de uma produção autoral acima das pressões comerciais. O formato musical destacava-se pela valorização do som das guitarras. As bandas apresentavam-se em pequenas casas noturnas e clubes, gravando seus discos em pequenas gravadoras. Bandas como *The Smiths* e *Sonic Youth* fazem grande sucesso, passando a haver um interesse das grandes gravadoras pelas bandas alternativas. Na década de 1990, as bandas norte-americanas, marcadas pela influência do grunge e do punk, como Nirvana, fazem grande sucesso de público e vendas. O rock independente mostra que não é tão autônomo assim. Longe dos grandes cenários de visibilidade (Londres, Nova York ou Seattle), a cena musical do rock alternativo, no Brasil, teve seu surgimento na década de 1980, sendo um movimento dos grupos jovens de classes médias urbanas das grandes cidades como Rio e São Paulo (ABRAMO, 1994). Muitos se empreitaram em construir bandas e tocar em festas nos clubes, nas faculdades e nos espaços que pouco a pouco iam aparecendo. Faltavam os meios para consolidar uma cena alternativa do rock no Brasil. O que se tem hoje foi garantido com muito esforço por parte daqueles que fazem a cena. As fortes influências inglesas e norte-americanas repercutiram nas letras compostas em inglês por boa parte das bandas. O visual também tenta se aproximar do que é visto lá fora.

Ao conhecer duas informantes, Joana e Paula, que atuavam na cena *indie* de Fortaleza, Paula, desde 1997, e Joana, desde 2000, decidi através de suas histórias como produtoras de festas e também integrantes de bandas, mostrar suas trajetórias como imagens-sínteses do percurso de um jovem dentro dessa cena. Muito antes do surgimento do Noise 3D em novembro de 2004, Fortaleza já passou por um circuito de locais dedicados a cena alternativa: Domínio Público, Cidadão do Mundo, Peixe Frito, para citar alguns.

Os territórios das cenas musicais são também territórios existenciais, onde se visualiza componentes de subjetividades dos jovens. As trajetórias dos grupos operam marcas nas subjetividades dos indivíduos. Em *Cartografia Sentimental*, Suely Rolnik analisa as transformações das paisagens subjetivas no Brasil pós-anos

1960 (ROLNIK, 2006). Ao trabalhar a noção de subjetividade como uma produção eminentemente social, tal como foi pensada por Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997), a autora reencontra as potências sensíveis das subjetividades naquele período. Para ela, não só as paisagens geográficas são cartografáveis:

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se fez ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pede passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para composição de cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 2006, p.23).

3.1 Joana, Paula e os diversos tempos da cena musical

Joana atua na cena musical já há bastante tempo. Jovem, 27 anos, classe média, com a matrícula trancada no curso de Filosofia, ela começou suas atividades, ligadas ao lazer, organizando festas e semanas culturais na Faculdade, no ano de 2000. Daí partiu para a formação de uma banda, a Deuses Diets, com mais três amigos. Conheci Joana pessoalmente em uma das festas do Noise 3D por intermédio de sua irmã. A entrevista aconteceu no dia 25/04/2006, no seu local de trabalho, uma escola de idiomas, logo após o expediente.

“Joana: A primeira festa que eu fiz foi em 99, o “Abril pra Arte”. Era uma festa não. Na verdade, era uma semana com palestras, oficinas, filmes, um monte de coisa, durou foi até 2001. E era muito legal. A última. Ah não, a última foi no Fábrica. Ah é! Deixa pra lá. Abril pra Arte tinha calourada. Mas na verdade era uma semana com muita coisa legal... Em 2003, eu fiz o Fábrica lá na UECE, voltada para a cultura pop. Aí fiz o Cereja Mecânica, que era um grupo que inicialmente fazia festas. Geralmente, eu fiz várias festas, no Pachá também. La Cereja Mecânica...

Kaciano: Quem compunha o grupo?

Joana: Era eu, o Deinny, Laudenir, a Joyce, o Diego e a Nina. O Helano que tá na Alemanha e o Deinny eram os Djs. O Laudenir fazia a parte gráfica e eu junto com a Joyce fazia parte de ir atrás dos lugares para fazer as festas, expor esse conceito que a gente queria levar. Na verdade, não tinha muitos locais. A gente só tinha o Ritz. Já não era por fins lucrativos, pois não tinha como. A gente fazia isso porque é muito ruim a gente tá numa cidade que não tem nada que a gente goste. A gente buscava fazer coisas, pra que pelo menos a gente pudesse se divertir. A idéia era essa, a gente se divertir mesmo. No caso do Cereja, foram muitas insatisfações. Primeiro, insatisfação musical, que até hoje permanece, né (risos). Muitas vezes você, pelo menos eu, dificilmente me divirto musicalmente. Eu me divirto pela companhia das pessoas. A minha parte era pegar músicas do Português e do Espanhol. Mas a minha parte foi a primeira a ser rejeitada pelo público. O povo gosta é do inglês mesmo. Isso já era meados de 2004 pro final.

Porque tem essa coisa de onda. Tem uma coisa anterior, aí já vem a próxima, aí já passam a odiar totalmente a anterior. O pessoal do EBM odeia o Eletro, é incrível. Eu acho que é o lugar. Os lugares têm predisposições culturais, não é que eu seja determinista, mas eu acho que tem. Fortaleza, por exemplo, só tem o Fil de Dj de hardtechno... Porque o pessoal aqui gosta de coisa alegre, aquela coisa tropical. E Porto Alegre, por exemplo, que é uma cidade mais fria, o clima bem diferente, o pessoal gosta mais dessas coisas mais darks: EBM, Darkwave etc. Tanto que o eletro tá meio out lá. Porque o Eletro é muito alegre. Por isso, o Montage ficou aquelas coisas. Montage é a única coisa mais ou menos contemporânea que tem em Fortaleza. Porque o resto... Eu digo até ao Laudenir: não queira que eu goste dessas bandas, porque eu não gosto. Tou por fora. Não quero saber de rock. Agora só quero saber de ópera. Estou ouvindo Maria Callas. Não quero saber de nada disso aí. O eletro combina muito com Fortaleza, porque é putaria, Drogas, é alegria mesmo.

Eu acho que é uma coisa mesmo de predisposição da cidade e do clima. Tu pegou uma coisa difícil... Eu não sei como uma cidade pode ter uma vocação totalmente não cultural como Fortaleza. Assim, é difícil de entender porque existe um ciclo de existência pros lugares. Por exemplo, O Universal marcou uma época, mas foi só a época, acabou. Acho que durou meses, não foi nem um ano. O Ritz

também, durou mais, mas foi aquele período. Cada um desses lugares trazia uma vertente. Eu acho que pelo fato de ser um público selecionado, foi mudando de lugar, mas as pessoas continuando as mesmas e tal. Então eu acho assim, que apesar dessa rotatividade de lugares, falta um espaço específico. Por exemplo, no Universal, tocava a mesma coisa que toca no Noise hoje em dia, mudou o quê? Mudou a empolgação das pessoas, porque as pessoas envelhecem e amadurecem, né? No Noise ficou aquela coisa, todo mundo vai porque não tem mais pra onde ir. Em geral é assim. Muitas pessoas que vão de quinta a domingo lá, é porque não tem realmente mais lugar, eu não tenho mais saco, eu vou aqui e acolá mesmo. Mas eu acho que o que acontece é isso: muda muito o lugar, mas a coisa continua a mesma” (Joana, 27 anos, entrevista em 21/02/2006).

A entrevista com Joana se deu num momento crítico, justamente quando estava a refletir sobre o caráter transitório das pessoas e dos lugares. Joana e outros jovens, com os quais tive contato, acompanharam alguns dos momentos da cena musical independente. Seus depoimentos mostraram que o engajamento nessa cena se deu por motivos pessoais, tendo que lidar com adversidades como a falta de recursos e de apoio para os projetos que criavam.

O meu contato com essas pessoas foi bastante enriquecedor. Primeiro, porque ao chegar ao Noise 3D Clube, tudo para mim soava como uma novidade. Eu não tinha até então contato com a cena “indie” e o fato de deparar-me com aquele espaço me fazia pensar em um caráter inovador. O que, de certa forma, contrariava o logos nativo daqueles mais antigos, que me apontaram um desgaste dos espaços e uma eterna “repetição do mesmo”: “as mesmas pessoas ouvindo as mesmas músicas de sempre”. Sem generalizar as visões dos informantes que dessa forma me falaram, tomei seus discursos como blocos de sentido, por terem uma vivência maior e mais remota da cena independente em Fortaleza, conseguindo elaborar isso no tempo. A descartabilidade física entra em choque com a manutenção de uma única estética.

No fundo, isso acaba constituindo um ciclo de lugares e de discursos que sempre vem a tona quando um desses estabelecimentos fecham. A manutenção desse ciclo se ratifica pelo funcionamento dos índices que definem o território da

cena musical alternativa em Fortaleza: a escassez de espaços, a vontade de um solo firme, o discurso nostálgico que reclama um espaço que já existiu ou um espaço por vir se fosse possível, pois o discurso dos agentes tem como ponto de partida um olhar retrospectivo do que ainda está por vir: “tenho certeza que vai acabar fechando e vai ser mais um para muita gente ficar chorando sua perda” (Anderson, 23 anos, entrevista). Esse ciclo, aparentemente inconstante, mantém-se pela constância de ritmos, o suposto “conservadorismo musical” que menciona Joana.

Deleuze e Guattari pensam uma relação do ritmo com o território. Para eles, o ritmo é harmonia, composição e articulação, deixando para fora o que causa caos e desarticulação (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 115-170). No ritmo, os territórios são demarcados. O discurso do “natal”, do território que se perde para ser novamente reencontrado entra na composição do ritmo. Dessa maneira, o discurso da terra natal tem uma função ativa segundo Deleuze e Guattari, pois ele produz diferenças e demarca fronteiras, ocupando um papel relevante na composição de mundos. No presente caso das cenas musicais, a “lógica do natal” não é ponto de enclave, mas um dispositivo ativo em pleno funcionamento: usuários, donos de estabelecimentos, jornalistas e acadêmicos. Esses agentes fazem funcionar a “lógica do natal”, assemelhando-se ao que acontece de maneira geral com a Praia de Iracema. A relação entre tempo e espaço na cena musical alternativa através da lógica do natal, do território a ser reencontrado, impede a novidade disruptiva, a qual poderia levar a outro ordenamento das paisagens:

Daí o afeto próprio ao natal, tal como o ouvimos no *lied*, de ser sempre perdido ou reencontrado, ou tender para a pátria desconhecida. No natal, o inato tende a deslocar-se: como diz Ruyer, ele está de certo modo mais à *frente, mais adiante* do ato; ele diz respeito menos ao ato ou ao comportamento do que às próprias matérias de expressão, à percepção que as discerne, as seleciona, ao gesto que as erige ou que as constitui através dele mesmo (é por isso que há períodos críticos onde o animal valoriza um objeto ou uma situação, impregna-se de uma matéria de expressão, bem antes de ser capaz de executar o comportamento correspondente). No entanto, isto não quer dizer que o comportamento esteja entregue aos acasos do aprendizado, pois ele é predeterminado por esse deslocamento, e encontra em sua própria territorialização regras de agenciamento. O natal consiste, portanto, numa descodificação da inatidade e uma territorialização do aprendizado, um no outro um com o outro (DELEUZE e GUATTARI, 1997, vol.4, p. 145-146).

Para Deleuze e Guattari, as paisagens subjetivas são como territórios. Os indivíduos ou os grupos são atravessados por três tipos de linhas: linhas de segmentaridade dura, linhas de segmentaridade flexível e linhas de fuga. As formações sociais estão em constante devir. Por isso, Deleuze e Guattari não pensam a sociedade somente a partir do plano institucional. As capilaridades e as tramas de minorias constituem a sociedade: “A cada momento, o que foge em uma sociedade?” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, vol. 3, p.79).

No campo das segmentaridades duras, residem as divisões identitárias e os aspectos institucionais que definem a subjetividade como produção social (a família, a classe, o gênero e o trabalho). No campo das segmentaridades flexíveis, estão os pequenos desvios, os interstícios das segmentaridades duras, os seus outros possíveis; mas que não decompõem aquilo que é constituído pelo primeiro tipo de linhas. No terceiro tipo, as linhas de fuga, nelas encontramos os processos de ruptura e decomposição que transformam as cartografias. Os três tipos de linhas se encontram intimamente ligados, e as formações sociais não são atravessadas somente por um tipo de linha.

Poder-se-ia acreditar que os segmentos duros são determinados, predeterminados socialmente, sobrecodificados pelo Estado; tender-se-ia, em contrapartida, a fazer da segmentaridade maleável um exercício interior, imaginário ou fantasioso. Quanto à linha de fuga, não seria esta inteiramente pessoal, maneira pela qual um indivíduo foge, por conta própria, foge às “suas responsabilidades”, foge do mundo, se refugia no deserto, ou ainda na arte... etc. Falsa impressão. A segmentaridade maleável não tem nada a ver com o imaginário, e a micropolítica não é menos extensiva e real do que a outra. A grande política nunca pode manipular seus conjuntos molares sem passar por essas micro injeções, essas infiltrações que a favorecem ou que lhe criam obstáculos; e mesmo, quanto maiores os conjuntos, mais se produz uma molecularização das instâncias que eles põem em jogo. Quanto às linhas de fuga, estas não consistem em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga (DELEUZE e GUTTARI, 1997, vol. 3, p. 78).

Os territórios existenciais, agenciados pelas culturas juvenis, compõem espaços-tempos subjetivos. Paula, 26 anos, tocou em um abanda de rock, com amigas, de 1996 a 2003. Aos 16 anos, orgulha-se de ter conjuntamente com amigas formado a primeira banda de rock somente com integrantes do sexo feminino. Os lugares femininos de Joana e Paula evidenciam uma abertura num cenário onde a

atuação masculina se faz mais visível. Não é mais tão difícil ver mulheres nos vocais ou ocupando outras funções nas bandas, ou ainda como Djs nas festas.

Paula já tinha discotecado em algumas festas do Noise 3D. Mas, por uma infeliz coincidência, sempre nos desencontrávamos. Paula era conhecida por seu estilo de se vestir, nada que usava parecia óbvio. Isso me fazia pensar que seu modo de se vestir tentava conferir-lhe uma autenticidade, singularidade. Consegui o seu contato através de Cláudio que me deu a dica de entrevistá-la, pois era uma pessoa que estava na cena musical há bastante tempo, já tendo tocado em bandas e discotecado em festas. Durante a entrevista, ela menciona ter algo para me entregar que achava ser importante para eu conhecer mais sobre sua história, mas pediu para que eu tivesse muito cuidado com o que ela me entregaria.

O tempo de espera, para receber o material que me foi entregue por Paula, demonstrava o quanto o mesmo tinha de valor sentimental. Foi preciso ganhar sua confiança. Nas noites do Noise 3D, sempre que eu a encontrava, ela se lembrava do que havia prometido na entrevista e dizia que ia me ligar e me entregar durante a semana. Isso se passou até que dois meses depois da entrevista, ela me liga e pede para encontrar-me no outro dia na universidade, pois já tinha coletado tudo o que tinha para mim. Quando nos encontramos, ela trazia uma pasta verde que não fechava direito de tão cheia que estava. Sentados a uma mesa, naquela tarde, tive uma conversa com minha informante muito mais valiosa do que durante a entrevista. Ele abriu a pasta e mostrou o que tinha e contou o valor de cada coisa. O arquivo de Paula se compunha de fotos, matéria de jornais em que tinha saído e recortes de revistas.

Logo quando sua banda surgiu em 1997, elas foram matéria de um caderno do Jornal *O Povo*, sobre bandas de rock compostas por mulheres. Com muito orgulho, ela me diz que ganhou sua primeira guitarra aos 16 anos em um sorteio que teve em um show de rock na Praia de Iracema. Desde então não saía de sua cabeça, queria ser uma “rocker” (roqueiro ou cantora de rock). Tinha mais duas amigas que estavam com a mesma vontade. Então se juntaram e formaram a banda. Como freqüentavam as festas, conheciam muitas pessoas e muitos amigos homens que tocavam em bandas. Pediram a alguns deles que ensinassem a elas a usar os instrumentos.

“Foi assim que eu aprendi a tocar guitarra... quando eu penso, a gente fez uma loucura, foi tudo na marra mesmo. Mas a gente não teve medo. Apesar de ser uma novidade aqui em Fortaleza, já havia na cena alternativa de outras cidades bandas com meninas como a Penélope de Minas Gerais e a “Cansei de ser sexy”... Foi um tempo muito legal. Essa galera que toca em banda daqui, eu conheço quase tudo... A gente passou por muita coisa juntos. Teve shows que eu nunca me esqueço, como uma vez que sai chorando do palco, porque, enquanto eu tocava, eu vi um carinha que eu gostava muito na época beijando outra menina, joguei a guitarra no chão e sai chorando no meio do show...” (Paula, conversa informal)

Com muito orgulho, ela mostrava-me os fanzines que tinha produzido, o que me despertou atenção (dois dos fanzines estão reproduzidos integralmente, ver anexos). Os fanzines são mídias alternativas surgidas nos Estados Unidos, em 1929. O fanzine inseriu-se como uma alternativa de baixo custo e livre formatação para grupos que pretendiam divulgar suas idéias. O termo *fanzine* veio do inglês: junção das palavras *fanatic* (fanático, fã) e *magazine* (revista). Uma revista feita por fãs de algo. A estética zine, como também é conhecido, muito se assemelha a estética pop, desenvolvida pelos pop artistas norte americanos, como Andi Warhol e Roy Liechtenstein, a partir da década de 1950.

A Pop Art surge nos Estados Unidos, nos anos 1950 e tem como proposta estética a crítica à sacralização da arte. Os pop artistas levaram para os museus objetos até então considerados alheios ao universo da arte e pertencentes à cultura do consumo: quadrinhos, latas de sopa, jornais, celebridades do cinema e da música etc. Os objetos e as pessoas da cultura cotidiana de uma sociedade de consumo em emergência eram as matérias-primas desses artistas. Os pop artistas sofreram acusações de estarem fazendo uma apologia da sociedade de consumo, enquanto, na verdade, criticavam-na.



Figura 5. *Campbell's soup*, 1962, Andy Warhol.

Se a arte parte do pressuposto da sacralização daquilo que é belo (o objeto estético se destaca pela sua rara singularidade); a sociedade de consumo impõe o princípio da descartabilidade das coisas. Os signos da arte se pretendem raros, únicos e universais (um quadro de Picasso será sempre uma obra de arte, mesmo com o passar dos anos). Já os signos do consumo são efêmeros, produzidos em série e são periodicamente substituídos por outros mais novos e mais aperfeiçoados em sua funcionalidade. Dessa forma, quando Warhol insere nos museus um quadro de uma lata de sopa Campbell, o signo estético entra em tensão com o signo do consumo. Um signo efêmero não ameaçaria o estatuto da arte? A lata de sopa, retirada do seu contexto de origem, ganha outro significado que não mais aquele do anúncio publicitário. Os pop artistas criticaram a noção de original na arte e os modos de produção do objeto estético:

Mediante la impresión de líneas a tinta china reproduce el dibujo originário, desvalorizando así el concepto de original, uma de lãs vacas sagradas en la historia del arte. Por outro lado, esta técnica desacostumbrada, mejor dicho inusual, no se diferencia tanto de los procedimientos de reproducción habituales em el arte (la xilogravura, la caleografia, el aguafuerte o la litografia) como para atribuirle um valor revolucionário. El postulado según el cual la exclusividad es una (y no la única) condición necessária para que um

trabajo se considere uma obra de arte, no afecta al procedimiento del papel secante. Andy Warhol emprendió una embestida subversiva contra la doctrina del original a través de su esporádica participación real en la elaboración de algunas hojas que, mediante la colaboración e inscripción, se consideraban unicamente cuasi-originales (HONNEF, 2000, p. 22-26).

O dispositivo da Pop Arte operava a partir do modelo da cópia e do simulacro, definido por Deleuze (DELEUZE, 2003). Os objetos na Pop Arte são copiados e extraídos do seu cenário de sentido, porém, não deixam de ser reconhecidos: a lata de sopa ou a pepsi-cola dos quadros de Warhol são as mesmas dos anúncios publicitários.



Figura 6 *Close before Striking (Pepsi-Cola)*, 1962 Andy Warhol.

Essa chamada ao reconhecimento do objeto em outra esfera produz um efeito de sentido diverso. Eles não reivindicam uma autenticidade (a legítima pepsi ou a autêntica sopa Campbell). Os objetos ficam alocados na forma da arte como falsidades, objetos de consumo que não pedem para serem consumidos:

O factício e o simulacro não são a mesma coisa. Até mesmo se opõem. O factício é sempre uma cópia da cópia, que deve ser levada até o ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro (momento da Pop'Art) (DELEUZE, 2003, p.271).

A estética pop vai influenciar o movimento da contracultura nos anos 1960, em que os fanzines passam a ser utilizados pelos jovens como estratégia de comunicação. No caso do Brasil, os fanzines vão aparecer muito ligados aos contextos juvenis e aos movimentos alternativos. Durante o trabalho de campo, coletei algumas amostras de zines. Paula produziu três edições do fanzine Dress que levava o mesmo nome da sua banda.

O modo como o fanzine é feito fica ao livre arbítrio de seu criador. O processo quase sempre opera por conjunções e disjunções de materiais coletados, às vezes, em outras mídias que são destacados e colados no fanzine (pedaços de revistas, textos da Internet, fotos etc.). Destacados desses lugares, eles entram no fanzine com outro intuito de sentido, lembrando o procedimento da Pop Art. A influência da estética pop é visível nos dois primeiros fanzines que compõem os anexos (anexos fanzines): materiais descartáveis como o rótulo de uma fita cassete é usado no primeiro fanzine. O Popszene (cena “pop”, traduzindo para o português) divulgava a realização da festa de mesmo nome que acontecia no Noise 3D em tributo ao rock alternativo dos anos 1990.

Os textos poderiam aparecer tanto em formas de pequenos artigos ou resenhas até estilos mais livres. Para produzir um fanzine a baixo custo são necessários um pouco de material base e criatividade. Paula forneceu-me as matrizes dos fanzines com as figuras cortadas e coladas, textos escritos a mão. Essas matrizes do Popszene ainda não são o fanzine totalmente finalizado. Depois de fotocopiada a matriz é recortada e encadernada com cola. Como exemplo de um fanzine finalizado, anexei Dress para ilustrar dois momentos da composição do zine.

“Eu fazia os zines, e a proposta dos zines era justamente dar o espaço pras bandas daqui. E eu tinha também a proposta de mandar os zines para outros estados. Eu mandei pro Rio, mandei pra São Paulo, Brasília, Recife, enfim. Obtive respostas de algumas pessoas e foi legal, só que justamente não persistiu. Aí eu fui deixando e aí a idéia se perdeu... Mas na época foi legal porque, depois quando tu vê, tu vai ver que era um zine que era só, né... Era amador lógico, mas tinha essa proposta de mostrar banda e tal. E era mais ou menos isso, mais no sentido de divulgar mesmo” (Paula, 26 anos,).

Quando sua banda acabou, em 2003, Paula deixou de produzir os zines que hoje ela guarda como uma lembrança. A trajetória da sua banda, semelhante à de Joana, mostram que essa vivência da cena é atravessada por muitas inconstantes. Somem-se a isso os projetos de vida desses jovens. Nenhuma delas acreditava na possibilidade de ver na música o meio de garantir sua sobrevivência, um trabalho. A música entrava em suas vidas como uma atividade paralela para a qual dispendiam seus esforços. Um membro de banda que entrevistei, teve que vender seu computador para juntar grana para gravar um CD. Paula vendia os zines por um real, tentando pelos menos obter o que tinha gastado na confecção deles.

Pelo fato de, posteriormente, as trajetórias se encaminharem para outros destinos que não o da música, não significa que a “cena musical” tenha sido algo secundário. Na verdade, a experiência da cena é vivida intensamente, e talvez possamos inseri-la em outro circuito de temporalidade. Como fala Fonseca, sobre a força de alguns agentes que se apropriam do espaço urbano:

Produtores desconhecidos, esses sujeitos, tal como artistas da vida, produzem trilhas que não se enquadram nas estatísticas, realizando performances individuais e coletivas que os torna comparáveis aos melhores surfistas que, ao se moverem em um meio móvel e fluido buscam tirar partido de forças que lhes são estranhas e realizam suas evoluções como configurações irrepetíveis, porque efeitos de uma complexa rede associativa de elementos conjugada às suas habilidades intuitivas e práticas (FONSECA, 2003, p.255).

3.2 Cenas, performances e estilos: mapas de si e do mundo

As cenas musicais e as culturas juvenis emergentes, a partir dos anos 1980, trazem a marca dos novos estilos de vida, perdendo um pouco o tom de protesto contra a sociedade, característico das décadas anteriores. Essa estetização faz com que alguns autores definam essas cenas como “espetaculares” (ABRAMO, 1994). Em contraposição a conceitos como classe ou geração, a palavra “estilo de vida” entra no vocabulário teórico para definir a composição dessas novas cartografias. A noção de estilo pertence ao campo da estética. O fato de conceitos como classe social, geração e cultura de resistência ainda estarem presentes nas problematizações sociológicas sobre a condição juvenil mostra também quanto essa

continuava sendo vista sob a perspectiva de sua importância política (ABRAMO, 1994; PAIS, 2003; FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005).

As culturas juvenis emergentes, no cenário dos anos 1980, apontam para outros componentes: as sonoridades dos estilos musicais, a visualidade dos corpos e os códigos de afeto. A noção de estilo de vida e os componentes estéticos dessas culturas passam a ser valorizados. As formas do estético são interpretadas pelas formas do político, pois, em um primeiro momento, os aspectos estéticos das culturas juvenis são interpretados como formas de resistência. A contribuição desses primeiros estudos se concretizou na relativização do sentido do “político” e em mostrar que uma forma de expressão juvenil é um modo de interpretar o mundo e questioná-lo. Os estudos sobre o movimento punk foram o carro chefe dessas análises (ABRAMO, 1994; COHEN, 2004). Contudo, o risco que se correu consistiu em se buscar por trás do estilo sempre um componente político de protesto. Porém, se estética e política podem estar imbricadas, elas não se confundem, sendo necessário resguardar suas diferenças. A relação dessas culturas juvenis com a sociedade vai ser menos de embate, do que de mistura e metamorfose, evidenciando a caráter difuso e complexo da sociedade.

Os anos 80 são marcados pela *releitura*: cria-se a estética do *new wave*, do pós-moderno, que vê, a ser uma retomada, um re-mix, embalado por uma tecnologia eletrônica que não existia na época, de tudo o que se produziu em termos de arte nesse século: surrealismo, *kitsch*, expressionismo, ultra-realismo etc. Esse processo de simbiose, de fusão de várias influências, não se caracteriza, porém pela integração. A composição das diversas formas e idéias não se fecha pela síntese, e sim por justa posição, por *collage* (COHEN, 2004, p. 147).

Os primeiros temas dessas releituras são o individualismo e o caráter sentimental. A performance entra como forma de apresentação das subjetividades. O indie rock como estilo não deixou de seguir essa onda. As paisagens indies misturam elementos retrô com a modernidade contemporânea. Os escarpins, mas também os tênis adidas e all stars, o visual retrô (ver *flyers* de festas em anexos), os videoclipes em preto e branco etc. Arthur, estudante, 22 anos, fala que se identifica com o estilo indie não somente como expressão musical, mas também como visual.

“Eu gosto do visual indie, pois sempre tem alguma coisa de moderno, mas que ao mesmo tempo também não é... O indie é uma mistura disso tudo: é um pouco dos [anos] 80, do 90, fazendo uma mistura disso tudo, criando cada um seu estilo. Sempre tem esse viés: passado e presente. Eu gosto assim, sabe, pegar uma coisa dos anos 50 e trazer pro meu 2006 e fazer do meu jeito né, procuro muita coisa em brechó. Aqui em Fortaleza não tem muito canto pra procurar essas coisas, roupas e acessórios, mas pego muito coisa com amigos que viajam” (Arthur, 22 anos, estudante, entrevista).

A despolitização dos estilos musicais favoreceu sua incorporação pela “indústria cultural”. Quando os estilos passaram a formar mapas subjetivos, a indústria cultural apareceu como meio de articulação, ajudando na multiplicação e difusão das tendências. A cena independente entra nos anos 1990, já segmentada e trabalhada pela grande mídia:

A partir daí, o movimento que existia apenas no circuito *underground* já está absorvido pela “indústria cultural” (indústrias de moda e fonográfica principalmente). Inicia-se a fase daquilo que se chamou “guerra de estilos”, que vem a ser a multiplicação de tendências a partir do *punk* e do *new wave* – gótico, *tecnopop*, *ska*, *oi*, *rockabilly*, para dar alguns exemplos – surgindo com essas novas correntes dezenas de grupos (COHEN, 2004, p. 148).

Na enciclopédia virtual Wikipedia³⁰, contam-se mais de dezessete subgêneros do indie rock: *baroque pop*, *britpop*, *disco punk*, *dunedin sound*, *garage rock revival*, *indietronic*, *lo-fi*, *mad chester*, *math rock*, *noise pop*, *nugaze*, *psych folk* (ou *freak folk* ou ainda *new weird america*), *pos-punk revival*, *pos-rock*, *sadcore*, *shoegaze* e *twee pop*. Explicar o que significa cada uma dessas denominações não é tarefa fácil, nem para aqueles que estão na cena do rock alternativo há muito tempo. Dentre esses subgêneros, no Noise 3d Club o *britpop* dos anos 1990 exerce uma maior influência, sendo constantemente referenciado nas festas que o clube promove. O *britpop* engloba o conjunto de bandas de rock do cenário britânico, por exemplo: Blur, Oasis, Radiohead, Franz Ferdinand. O *punk* se faz presente em bandas locais como a

³⁰<http://www.wikipedia.com>

Kohbaia. O eletropunk aparece com a banda Montage, que obteve um grande destaque no cenário local, sendo assunto de matérias em jornais de Fortaleza e outras cidades.

“O pólo principal da cena aqui de Fortaleza é o indie rock. Não tem como. Pode perguntar a todo mundo que vem logo a resposta: “Ah, eu gosto de indie! Essas bandas dos Estados Unidos e da Inglaterra principalmente. Teve uma época que Placebo [banda de eletro], meu Deus, era o máximo! E o indie é muito vasto dentro dessa questão, não existe só um estilo indie. Mas o principal, no sentido de ritmo, é o som das guitarras. Tem muita banda indie atualmente, não adianta nem citar. Tem muita banda nessa linha: The Strokes, Franz Ferdinand, Kaiser Chiefs. O indie é o principal. Todas as bandas de Fortaleza são indie [risos]: Mary Poppins, Silenzio ... O indie tá em tudo. É um slogan: tudo é indie! O indie tem várias influências. Na época dos anos 80: The Smiths, Morrissey e o pessoal dos 90... Esse grupo indie do Brasil teve muita dificuldade de aceitar coisas mais abraçadeiras, sabe. Los Hermanos, Cachorro Grande eram praticamente cópias das bandas indies estrangeiras. Aqui em Fortaleza teve aquelas bandas em inglês, que eram boas bandas, mas cópias. Nada que fosse ritimicamente brasileiro. De uns tempinhos para cá é que eles vêm aceitando essas bandinhas que tem uma estética indie, mas que cantam em português. Mas acaba sendo a mesma coisa. Você pega uma banda como a “Cachorro Grande”, parece uma banda da Inglaterra, mas no geral são as guitarras a la britpop que imperam (Joana, entrevista).

O global e o local se hibridizam na estética indie. Bandas brasileiras cantam em inglês, misturam idiomas e influências musicais, jogando com os códigos territoriais da nação e da maternidade da língua. O universo do rock alternativo não tem mais um solo de origem, há muito ele perdeu a natalidade. Londres, Seattle, São Paulo e Fortaleza: em todos esses lugares não há a produção de um, mas vários rocks. Os signos sonoros migram pelas mídias (cds, televisão, Internet e fanzines), assimilados por jovens que os transformam através dessas capturas. Capturas de mundo que compõem também capturas da subjetividade em seu aspecto afetivo.

Perguntados por que gostam de rock, alguns jovens explicitaram as seguintes respostas:

“Porque eu gosto de música e o meu tipo predileto é o rock. Porque eu gosto de tocar por ter uma leve ambição artística e porque graças ao rock eu conheço muita gente da minha vida” (Arthur, 22 anos).

“Pra mim, ter uma banda é uma forma de me expressar, tipo; escrevendo letras e soltando minha energia tocando. Eu nunca tinha tocado na vida, quando toquei senti que eu estava em outro lugar, todos lhe olhando, esperando você tocar. Apesar de dar muito medo, é legal estar ali passando sua energia para outras pessoas. Pois é, além das dificuldades que você encontra, é muito bom” (Sergio, 23 anos, integrante de banda).

“Eu acho que é a vontade de afetar os outros como eu fui afetado pelo rock. É aquela coisa de dizer alguma coisa sem se sentir mal por isso porque você está se divertindo. Ter uma banda e organizar um show é parecido com masturbação: é muito sangue e suor por segundos de prazer” (Jorge, 24 anos, também integrante de banda).

A banda cearense Montage mostra esse jogo com os códigos territoriais pela cena musical que funciona de maneira transnacional e rizomática³¹. A música está em constante devir, ela transforma-se nos territórios que atravessa. O rock, como linguagem musical mutante, desterritorializa-se de onde emerge e reterritorializa-se em outro ponto: de Fortaleza a São Paulo, de Londres a Berlin etc. Nas suas linhas, em cada um de seus pontos de inflexão, outros sentidos, novos mapas de mundo.

³¹ “A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas multiplicidades de transformação, mesmo remetendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma” (DELEUZE e GUTTARI, 1997, vol. 1, p. 21).

“Elas são "alongada"
Elas são "esticada"
Elas são "flexível"
Ela pula, ela gira, ela dá cambalhota
São as ginasta carioca
Vai Daiane, vai Daniele
Vai Daiane, vai Daniele
É no cavalo com alça, é na barra assimétrica
Ela é adversária da Catherine Ivanov
Toma sol no posto 9
Vai Daiane, vai Daniele
É no cavalo com alça, é na barra assimétrica
Vai Daiane, vai Daniele
É no cavalo com alça, é na barra assimétrica
Ela é adversária da Catherine Ivanov
Toma sol no posto 9
Vai Daiane, vai Daniele
É no cavalo com alça, é na barra assimétrica” (Ginastas Cariocas – Montage)

Quando comecei o trabalho de campo e até o momento da entrevista, em 21 de fevereiro de 2006, a banda Montage era composta por três integrantes, hoje, o trio se tornou uma dupla. O estilo musical é o eletropunk. A idéia de Montage veio da cena eletrônica. Montagem significa mistura de sons e batidas, combinando estilos diferentes: o *elestro* e o *punk*, o *funk* e o *rock*, também elementos da cultura popular (uma das músicas da banda Montage é a versão eletrônica para um ponto de umbanda, intitulada “Raio de Fogo”). O jogo com os códigos territoriais em “Ginastas Cariocas” aparece na menção às duas ginastas brasileiras: Daiane dos Santos (gaúcha) e Daniele Hipólito (paulista). O ritmo dessa música é o “funk carioca”, misturado com a música eletrônica.

Nota etnográfica extraída do diário de campo – 17/12/2005,
Agora sim é Montage!

Eis que sobe ao palco Daniel Peixoto (vocalista): cabelo loiríssimo, saia rodada de véu branco, camisa colada, botas pretas de um legítimo rocker, herdeiro da estética punk. Daniel grita: “Agora sim! Agora sim é Montage! Montage é uma banda de eletropunk, eletropunk e outras coisas... Caracteriza-se por ser uma banda onde o som eletrônico é bastante forte. Ao lado disso, a inovação, em relação a outras bandas, é o uso do Live P.A., mesa de som com Dj que faz parte da performance da banda... A banda é composta por Daniel Peixoto, Patrick Bachi e Leco Jucá. A banda “O quarto das cinzas” já havia tocado antes, mas basta a Montage subir o palco para que o público que estava do lado de fora do Noise 3D voltasse para interior do clube. O espaço vai ficando cada vez menor. O prestígio da Montage parece estar em alta. Esse é o segundo show da banda que assisto no Noise 3D e sinto um público bem maior que no primeiro. Daniel faz poses. Há uma grande interatividade com o público, aquela efervescência coletiva das massas que assustavam os pensadores do final do século XIX (Freud, Wundt, Durkheim, Tarde...) Daniel, ao se colocar de saia e todo maquiado, mescla o feminino travesti com a atitude rocker. Daniel Peixoto é uma montagem, no sentido as drag-queens dão a esse termo. Um corpo-montagem, um corpo como apresentação estética de si... Pura superfície a ser trabalhada: corpo-pop, corpo-louco contemporâneo, onde essa interioridade exibida na superfície vai perdendo o seu peso e torna um capital volátil. Talvez o esgotamento das potência do corpo contemporâneo tenha como linhas de fuga alguns desses corpos-loucos, levados até às últimas conseqüências:

Benflogin – Montage

Lexotan
Diazepan
Hactapan
Ripnol
Rivotril
Dualite
Desobese in
Diampax
Inibex
Citoteque
Stop the Baby
Dramim
Pra mim
Ketamin
Pra mim
Valium
Vale um
Valiun
Vale um
Prozac Vale um
Dramin Vale um
Valium
Vale um
Valiun
Vale um
Benflogin pra mim
Benflogin faz bem faz mal faz bem
faz mal faz mal pra mim
Pra mim
pra mim pra mim
Benflogin
Valium Vale um
Valium Vale um
I Love my Pils
Ode to my Pils
I Tok All my Pils

O corpo fissurado é cantado em coro pela banda e pela platéia. Corpos simulacros do nosso contemporâneo: roqueiros, performers – montagens de estilos que vivem nas capilaridades das modas e tendências – alternativos, estilistas do cotidiano que habitam a cidade. Montage – eu preciso de você. Daniel canta as forças ausentes do nosso contemporâneo.

A trajetória da banda Montage marcou um diferencial entre as bandas locais. Em menos de um ano, a banda já havia sido convidada para tocar fora do estado e ganhava destaque na internet, sendo uma das bandas de Fortaleza que tinha um maior número de acessos em seu site virtual, bem como a maior quantidade de membros na comunidade do orkut dedicada à banda. Ao contrário de outras bandas, que chegam a esperar anos por uma oportunidade de gravar um CD ou tocar no eixo sul-sudeste, a Montage ainda no seu primeiro ano de existência passa a freqüentar o âmbito do eixo alternativo de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Nesta última cidade, a banda tocou na festa “Orgástica”, importante evento da cena alternativa gaúcha. Sucedem a tudo isso matérias em jornais como “Folha de São Paulo” e a revista Bizz. O reconhecimento da banda também foi destaque na imprensa local:

“Da forma que apareceu, há quase um ano, até se credenciar como revelação, o trio Montage foi rápido. Daniel Peixoto (voz), Patrick Bacchi (voz e guitarra) e Leco Jucá (Live P.A.) logo esboçaram uma carreira por todo Brasil. Sucesso de público nas noites do apertado Noise 3D Club, o trio se apóia em tendências atuais” (Jornal *O Povo*, 03 de janeiro de 2006).

O fato de a banda ter rompido um pouco com o ritual do tempo de espera para dar um salto mais alto, faz parte da postura da banda que apostou em não repetir o que vinha sempre acontecer com bandas de amigos que logo findavam. Montage apostou na ruptura com os rótulos de que a cena alternativa deveria ficar fora do circuito comercial e da grande mídia, pois tal fato faria com que ela perdesse sua essência. A banda surgiu na cena independente de Fortaleza em Janeiro de 2005, tendo feito seu primeiro show no Noise 3D. Nessa mesma entrevista do jornal *O Povo*, o vocalista faz uma declaração que polemiza com o *ethos* alternativo da música como arte independente:

“A sinceridade do nosso trabalho é que a gente quer foto no jornal, ganhar dinheiro e comer todo mundo. Uma sinceridade diferente, a gente fala disso nas nossas músicas” (Jornal *O Povo*, 03 de janeiro de 2006).

Em 21 de Janeiro de 2006, Montage faz seu show de aniversário de um ano no Noise 3D. Dessa vez, consegui conversar com seu produtor e registrei em vídeo esse show. Acompanhei a passagem de som e conversei um pouco com eles. Daniel pode ser considerado um legítimo *performer*, tem um carisma principalmente com o público mais jovem, não sendo possível ficar muito tempo ao seu lado, pois sempre aparece alguém solicitando sua atenção, as pessoas queriam ter fotos dele. Em 31 de janeiro de 2006, pouco mais de uma semana depois do show de aniversário, numa tarde de terça-feira, dirigia-me a casa de Daniel para uma entrevista com a banda. O outro membro (Leco) teve um compromisso e não pode comparecer.

Patrick era estudante de Comunicação na mesma universidade em que estudo. Leco trabalhava com música. Daniel já tinha sido produtor do programa da Karine Alexandrino (cantora da cena alternativa de Fortaleza) para uma Tv local dirigida ao público jovem. Daniel, 22 anos, nascido no Crato, veio para Fortaleza estudar e logo entrou em contato com o universo musical, tornando-se uma figurinha conhecida em festas da cena alternativa local. Na casa de Daniel, estavam Patrick e o produtor da banda, Ricardo. Os três estavam muito empolgados com o que estava acontecendo, iam viajar em março para São Paulo. Só que, dessa vez, iam ficar um período mais longo, a idéia era migrar pro eixo Sul-Sudeste, pois lá a cena alternativa era mais consolidada.

“Daniel: Quando uma banda ta começando é muito difícil as pessoas acreditarem, principalmente as pessoas que importam mesmo. Assim, que realmente vão mover alguma coisa. E assim, a gente trabalhou toda a mídia da banda quase cem por cento, se não fosse pela mídia impressa local, pela internet. A gente circulou muito em sites, muito visitados e diversos segmentos. A gente teve matéria em sites de moda, em sites de universidade, de música. No site em que a gente disponibilizava nossas músicas, que disponibiliza as músicas que é o trama, o cyber online sempre tava rolando. E com o tempo a gente começou a perder assim o controle das coisas. Depois de quatro meses, eu descobri uma matéria de um site

que tinha publicado no interior de Goiânia, umas coisas assim, que a Internet é um veículo muito rápido. Eu sempre soube usá-la muito bem ao meu favor. E só fiz agregar coisas da banda a isso. Essa questão da imagem é tudo muito simples.

Ricardo: desde o primeiro dia. A partir do primeiro show já tinha fotolog, já tinha comunidade no orkut. Depois do primeiro show.

Daniel: E aí foi sendo divulgado pela internet mesmo. E do Trama passou pro E-mule, e outros sites de baixar música. É, em São Paulo, parece bizarro, eu andava na rua e passava carro gritando: "Vai Daiane!". As pessoas falam na boate, no metrô, pessoas que são da cena. O eletro tem uma coisa muito bacana que eu pude observar dessas vezes que eu fui. Ele tem um público muito fiel, fora daqui, porque aqui ainda está se construindo. O que é novidade eles todos conhecem. E, de certa forma, essas pessoas que usam internet abraçaram mesmo que a banda. Porque você vê outras bandas, em comparação, por exemplo, nossa comunidade no orkut tem mais de 1000 pessoas. Tem outras bandas que são mil vezes mais pop do que a gente e que não tem nem a metade da nossa quantidade de pessoas da nossa comunidade. O Jumbo Eletro que eu acho, que é a maior banda de eletro mais famosa do país, que já tá no circuito há um tempo; a comunidade da gente é pário com a deles, assim. Eles têm o quê? Quatro anos de banda. E a gente tá só há um ano. É uma coisa também que as pessoas começaram a observar isso também - tá entendendo? - que tinha alguma coisa ali... aí entra por curiosidade e acaba gostando. Aí fala pra outra, boca a boca e nessa história que a coisa acontece. A gente, mês que vem, em março, vaia pro sul do país, que é uma coisa que são contatos com pessoas que viram fotolog, foram através do fotolog, ouvir a música, saber se as pessoas conheciam e indicar para outras. É isso!

Kaciano: Essa história da construção do público de vocês aqui em Fortaleza. Como vocês se vêem em relação ao que já havia antes na cena local?

Daniel: A história da internet é muito responsável por isso também, porque ela dá uma aproximação direta com a gente. Quem visita nosso site sabe que foi um de nós que colocou aquilo ali que tá escrito, escolheu aquela foto. Então é o que a gente queria passar, e as pessoas podem dizer o que elas acham a respeito... lá... Ou é da mesma forma com os fãs do orkut. Eu sempre respondo as pessoas que entram na comunidade. Elas fazem questão de ir lá no meu perfil e perguntar onde é

que está a música. Elas querem ver, sabe se eu posso responder. E aí o público vira mesmo que fiel.

Patrick: O nosso público do Noise não é mais só o público que frequenta o Noise. Tem gente que você vê que com certeza não vai ali. Porque você não vê. Você vai na quinta, sexta e sábado. Eu acho que... Não sei cara. Além desse público fiel da internet, tem mais gente que não se agregou a isso” (Entrevista, em 31 de janeiro de 2006).

3.3 Espacialidades virtuais: a comunidade Noise 3D no Orkut.

Antes mesmo de a Internet ter se tornado uma realidade presente no universo cotidiano de milhões de pessoas, Paul Virilio já pensava uma transformação das relações das pessoas com o espaço através das tecnologias audiovisuais (VIRILIO,1993). Por exemplo, a televisão é citada pelo autor como uma terceira janela³². A televisão teletransporta imagens e signos de mundos distantes em um tempo instantâneo, não é obrigatório se locomover para conhecer novos mundos. Aos poucos, a Tv foi descobrindo a interatividade. Mas seria com a difusão da Internet, nos anos 1990, que uma maior potência de interatividade seria posta a serviço das pessoas, reordenando as coordenadas espaço-temporais dos sujeitos.

Atualmente, com a ubiqüidade ótico-eletrônica e sua incidência sobre a configuração do território, poderíamos parafrasear essa afirmação declarando, a propósito das metamorfoses teletopológicas da cidade: na forma-imagem, a criação está frente ao homem de uma maneira inteiramente nova e, nesta interface, ela parece lhe pertencer inteiramente. Não é necessário dizer, portanto, que o termo “inteiramente” aqui é apenas uma ilusão de ótica, uma ilusão simultaneamente energética e cinemática, de onde este termo, ótica eletrônica, ótica que não resulta mais tanto das propriedades de transmissão eletrônica instantânea, desta transparência das distâncias que renova não somente as aparências físicas dos materiais, mas também a configuração morfológica do ambiente humano (VIRILIO, 1993, p.61-62).

³² “A terceira janela, nós a conhecemos há pouco, é a tela da televisão, janela removível e portátil que se abre sobre um “falso-dia”, o da velocidade da emissão luminosa, abertura introvertida que não se abre mais para o espaço vizinho, mas para além, para além do horizonte perceptivo” (VIRILIO, 1993, p. 62).

O uso da Internet pelos jovens das classes médias urbanas tem transformado as relações que se estabelecem entre eles. Não podemos nos esquecer que a Internet não é um direito, mas um bem, do qual muitos estão privados, o que levou a se falar de uma exclusão digital e a criação do grupo dos desconectados. Cada vez mais é possível interagir sem sair de casa. Nas salas de chat, pessoas buscam fazer novas amizades, novos amores, modos de escapar da solidão cotidiana e da atmosfera da fria metrópole contemporânea³³. Os espaços virtuais têm uma temporalidade e existências próprias. Neles os indivíduos podem forjar “n” identidades. A Internet funciona em rede, não tem um ponto de origem, ela está em todos os lugares. A relação com o real não opera por semelhança, mas por desvio, hibridização.

Em 2004, surge uma nova ferramenta de interatividade na Internet, criada pelo matemático turco Orkut *Buyukkoken*. A ferramenta ganha seu nome: Orkut. O Orkut é uma página virtual de relacionamentos onde as pessoas interagem através de perfis. Os perfis constituem individualidades virtuais, identificadas por uma série de dados: nome, gênero, idade, país de origem, gostos musicais, opção sexual, gostos culinários, ocupação profissional. O usuário não é obrigado a fornecer todos esses dados, e tem livre arbítrio para criar um perfil de acordo com a sua vontade. Perfis inventados são uma constante no Orkut. Na verdade, um nome, uma senha de acesso e um e-mail são as condições para se cadastrar no Orkut³⁴.

No Orkut, as ferramentas de busca pelo nome dos perfis permitem pessoas buscarem outras, o que tornou a ferramenta bastante popular, principalmente entre os brasileiros. Além disso, os perfis podem se associar a comunidades. As comunidades são criadas pelos próprios usuários do Orkut. Os temas das comunidades são livres. Nos tópicos são postadas as datas das festas e fóruns de discussão que acompanhei durante dois anos. Enquanto o espaço físico do Noise 3D clube é um espaço de lazer, onde os amigos se encontram para dançar, beber, divertir-se, o espaço virtual da comunidade, no Orkut, funciona muito mais como um

³³ Em *Nos rastros da solidão*, Machado Pais investiga os afectos virtuais, os laços afetivos que se estabelecem entre pessoas que se conhecem apenas na realidade virtual, evidenciando as formas contemporâneas do habitar e da solidão (PAIS, 2006).

³⁴ Recomendo ao leitor para uma melhor visualização do Orkut uma visita a sua página: <http://www.orkut.com>.

fórum de discussão e debate sobre temas ligados a cena alternativa e discussões sobre alguns acontecimentos. Existe ainda uma identificação afetiva com o espaço do clube em comunidades anexas como “Eu queria morar no Noise 3D”, mostrando que o lugar de diversão tem um valor afetivo, significado pela casa, lugar de segurança e abrigo. Antes do fechamento do clube, em 30 de junho de 2007, houve uma movimentação intensa em tópicos que lamentavam o fechamento de mais um a casa alternativa em Fortaleza:

“se o noise fechar, vai ser uma tristeza muito grande para todos que gostam de frequentar o clubinho. as pessoas vão passar a dar valor, mas vai ser tarde. e pelo que agente ver, sempre acontece isso e o pessoal não aprende. enfim, só sei que a cidade vai ficar mais chata e insuportavel.ah,que merda, nem acredito, não fecha noise! mesmo se abrir algo parecido depois, não vai ser o noise inferninho =~” (Joaquim)

“esse negócio de "fortaleza província", a cidade isso-e-aquilo, é um modo de nós mesmo ficarmos jogando a culpa nos "outros" que não temos nem a noção de quem sejam. Acho que esse tipo de desculpa não vai pra frente, porque somos nós que freqüentamos, e em relação ao fechamento do noise, não imagino como vai ser depois do seu fechamento oficial, cara não consigo imaginar mesmo. porque sair, é sinônimo de noise3d. e agora, o que vai ser? O noise é o único, é de extrema importância que ele continue aberto e tal.lembro das primeiras vezes que eu fui, que eu pensava "caralho, eu tô no noise3d, tão famoso noise3d!" e ficava observando cada detalhe da clubinho under, maravilhado tem que haver soluções. Tem não,o noise não vai fechar. não pode fechar” (Pedro).

“Realmente esse era um fim anunciado. Eu nunca fui fan de badalações, mas o Noise já me deu vários e bons motivos pra sair de casa num sábado "e às vezes domingo", mesmo que cansado e tendo que ir trabalhar na manhã seguinte. Foi no Noise que ví ótimas bandas nascerem e crescerem dentro da cena local. Posso falar de 69% Love, Montage, Red Run, Plastique Noir, Silenzio e outras bandas que já tem a cara do Noise. Posso falar ainda de "n" bandas que já passaram por lá. Posso falar de "n" festas muito criativas que já aconteceram na casa.E agora? Claro que é apenas a minha opinião, mas acho que várias bandas vão ficar "sem teto" com o fim da única casa que apóia(va) a música independente dessa cidade” (Nyelsen).

Em 30 de junho de 2007, o Noise fecha as suas portas, mais um clube da cena alternativa se fechou. Sem querer entrar no mérito da discussão nativa, o que me interessa aqui é perceber que tipo de comunidades são essas criadas pelas cenas musicais. A ferramenta da Internet permite-me pensar que o sentido dessa comunidade parte de uma comunhão de gostos e identificação. Onde ficaria então o

lugar do outro? Daqueles que não se identificam com esse ideal? Sennett, em *O declínio do homem público*, nos chama atenção sobre o sentido que a palavra de comunidade vai ganhar nas sociedades contemporâneas (SENNETT, 1998). Nessas sociedades, a comunidade perde o seu caráter democrático de aceitação das diferenças. A civilidade pressupõe a convivência entre pessoas diferentes que respeitam mutuamente cada uma as idiossincrasias das outras. Sennett caracteriza o contrário disso como uma tirania da intimidade, que definiria não a comunidade, mas um comunalismo fraticida de pessoas que excluem a dimensão da diferença no âmbito da civilidade e passam a constituírem territórios fechados para sua sobrevivência social.

A comunidade se tornou ao mesmo tempo um retraimento emocional com relação à sociedade e uma barricada territorial no interior da cidade. A guerra entre psique e a sociedade adquiriu assim um foco verdadeiramente geográfico, que veio a substituir o antigo foco do equilíbrio comportamental entre o público e o privado. Esta nova geografia é a do comunal versus o urbano; o território dos cálidos sentimentos e o território da indiferença impessoal (SENNETT, 1998, p.366).

Na busca das transformações que reordenaram as relações entre o público e o privado, Sennett diagnostica a confusão dessas duas esferas em nossa sociedade. Primeiro, a força do imaginário psicológico, seja através de seu vocabulário ou da preocupação exacerbada com o que “realmente” está sentindo cada agente em uma determinada situação de interação no cenário público. O sentido de “autenticidade” surge como critério de avaliação do envolvimento das pessoas, pois por trás desse trato social em público existe uma região íntima a ser descoberta, conhecida para que aquela relação por mais superficial que seja consiga ser considerada como “verdadeira”.

No campo político, o esvaziamento objetivo do debate público e a cultura da personalidade política têm como conseqüência um carisma incivilizado. As discussões sobre os projetos, vistos como ferramentas, visando a um bem comum, sacrificando os interesses pessoais em função de um interesse coletivo impessoal perdem espaço para uma personalização da política. Sennett dá o exemplo do presidente que se torna interessante para o público não pelos seus projetos de governo, mas pelo valor de sua personalidade, seu caráter: se é um bom pai ou se

toma café com a família. A esfera da intimidade esvazia o campo político quando se torna a fonte de sua credibilidade: “Os membros de uma sociedade íntima tornam-se artistas desprovidos de arte”. (SENNETT, 1998, p.46)

Ao lermos a citação anterior, temos a idéia de que existe uma arte da vida pública que seria desconstruída pela tirania da intimidade. E qual seria essa arte do estar em público? Sennett nos traz a imagem do teatro mundo, onde os termos “papel”, “expressão” e “representação” devem ser explicitados para uma melhor compreensão dessa “arte da vida pública”. Essa visão do mundo social como teatro já fazia parte de uma tradição do pensamento:

É a tradição do *theatrum mundi*. A vida como um espetáculo de fantoches encenado pelos deuses, esta era a visão de Platão nas Leis; a sociedade como um teatro era o lema do *Satyricon* de Petrônio. Nos tempos cristãos, era freqüente pensar-se que o teatro do mundo tinha uma platéia composta por único espectador, Deus, que assistia angustiado dos céus ao pavonear-se ao mascarar-se de seus filhos aqui na terra. Por volta do século XVIII, quando se falava do mundo como teatro, começou-se a imaginar um novo público para sua postura: espectadores uns dos outros, e a angústia divina dando lugar a um auditório que se deseja usufruir, embora um tanto cinicamente, a representação e as falsas aparências da vida diária”. (SENNETT, 1998, p.53).

Em quais condições a vida social se apresenta como um *theatrum mundi*, fazendo a ligação entre o palco e a rua? É no contexto das grandes cidades do século XVIII que temos a emergência dessa ligação. São as condições históricas (o aumento demográfico, os fluxos migratórios, a divisão do trabalho e o surgimento de novas ocupações sociais) que introduzem essa necessidade da sobrevivência no domínio público. O teatro mundo é uma resposta a essas novas condições da sociabilidade. A necessidade de usar máscaras de uma forma equilibrada de acordo com cada situação da vida social impõe ao agente social o trabalho de um ator.

Teatro e cidade colocam as mesmas exigências. Tanto num como noutro, temos o defrontamento com uma platéia de estranhos. O problema do ator, assim como o do cosmopolita, reside em conseguir a crença dos outros. No teatro, a resposta é o enredo, o roteiro que guia a interpretação dos atores, bem como o conjunto das regras que garantem a plausibilidade da encenação. Na grande cidade, é a constituição de uma geografia pública. Na vida metropolitana, as diversas situações (encontro em um café, em uma praça ou em uma repartição pública)

impõem a composição de uma etiqueta que dê conta desses encontros imediatos, mas cotidianos e regulares. Os agentes sociais precisam sobreviver de uma maneira satisfatória. O cosmopolita e o ator têm papéis a desempenhar.

O que as comunidades de gostos impõem é justamente uma pobreza nesse trabalho de elaboração dos códigos de civilidade, gerando uma cultura de intolerância ao outro. Em março de 2005, um episódio marcou as diferenças entre freqüentadores do Noise 3D e de outra casa noturna que ficava a um quarteirão do clube: a expulsão de um casal gay que se beijou dentro da boate Órbita. Imediatamente, surgiram tópicos de protesto contra o preconceito na comunidade do Noise 3D. Porém, acabamos vendo nesse protesto uma troca de preconceitos por ambos os lados entre as turmas e os seus estilos. Na comunidade do Orkut do Órbita:

“Vão se beijar na Puta que o Pariu. Se eu acender um charuto daqueles bem fedidos na Órbita, o segurança vai mandar eu apagar pq estou incomodando os outros. Não é discriminação é RESPEITO E EDUCAÇÃO. E vou avisando se eu ver dois caras se beijando lá quebro uma garrafa na cabeça dos viadinhos. Mas vou jogar a garrafa de longe pq vai sangrar e não quero sangue aidético perto de mim” (Zé Foda).

Na comunidade do Noise 3D, em resposta ao tópico da comunidade do bar Órbita, foram postados mais de 43 depoimentos em contra a atitude do freqüentador do Órbita. O que gostaria de ressaltar aqui é o fato de a argumentação desembocar em preconceito mútuo:

“nunca gostei do órbita... nunca msmo. Fui 2 vezes e só... e fui meio que obrigado... foi suficiente. Não freqüento aquele lugar. E nem eh pelo risco de levar garrafada. As pessoas são ridículas... eu poderia descrever melhor... mas eles não merecem meu tempo eu preciso me aprontar. Dançarei bem muito placebo hoje no noise” (Daniel).

“**gente preconceituosa e intolerante...**tem em todo lugar do mundo, independente do tipo de discriminação. Numa cidade como Fortaleza, repleta de “cabra-macho” e “gato-véi” no modo de pensar e de agir, a coisa não seria diferente. A Órbita é apenas mais um ponto de encontro deles, entre tantos outros. Devo ter ido lá umas 2 ou 5 vezes nesses mais de cinco anos de atividades da e sempre sai frustrado com a sensação de “O que é que eu tô fazendo aqui?”. A frequência do Noise é totalmente diferente. São os órfãos do Ritz, alguns remanescentes do finado Domínio Público, do Universal e uma galera nova de cabeça aberta que tá começando a sair na noite.

O Noise nasceu no momento certo. O negócio é aproveitar” (Evandro).

“como ja disse em outra comunidade, falo aqui tb, é triste quando acontece algo desse tipo no ambiente onde trabalho. Intolerancia existe em toda parte dessa cidade, a orbita não é excessão. Alem disso, ja aconteceu senao me engano uma revolta GLS por la, a anos atras, quando um casal de lesbicas foram reprimidas. No dia seguinte, foram varios casais de homossexuais mostrar sua idgnidade pela atitude da casa noturna.

Bom, mesmo nós q ficarmos revoltados por que certos individuos escreveram aquelas baboseiras na comunidade do orbita, tb nao podemos ser ignorantes de generalisar todos q andam pela orbita. Tem pessoas bacanas q andam por la tb.

Como Esdras falou, toco por la(logico, muita coisa q nao gosto, mas é \$\$\$ trabalho) e faço o q eu posso nas sextas e sabados. Mesmo assim ainda sou meio mal visto. Problema de um dj underground querendo ganhar a vida numa cidade provinciana q nao sabe a diferença de um house para um techno, deixa de queixa pra lá. Tem muita gente legal q vai antes para orbita escutar a drive in nos sabados e depois vao para o noise. Normal. Nao podemos ser tao preconceituosos tb, pq gente, "gato veio", "machuu réi", Bombados, playbas, patyys, ou qualquer facção "acefalada" dessas, vcs encontrarao em todo canto dessa cidade, no trabalho, na facul, cinema, aonde for...Sei la, tb nao podemos no enfiar numa redoma de vidro inabalavel.

Tomara claro, q o noise tb nao se torne mais um "hype" como o amiccis, pq ja estao havendo algumas açoes nao muito interessantes, como furtos, tentativa de brigas como vi aqui em outros tópicos” (Rodrigo).

As comunidades de gostos musicais impõem princípios de identificação que muito se diferencia do que foi apontado por Sennett sobre aquilo que constituiria uma vida pública vigorosa. A alteridade daquele que não conheço, que não consigo decifrar me causa receio (SENNETT, 1998). Os territórios da vivência, na sociedade contemporânea, são territórios da segurança. O espaço público é substituído pelos territórios guardados por fronteiras visíveis da segurança e dos muros, como também as simbólicas dos signos de distinção.

Comunidades afetivas passam a ser mais comuns entre jovens. O “indie” não é somente um som, mas um estilo de vida e codificação da subjetividade. Um dos fenômenos que vem acontecendo atualmente nas culturas juvenis musicais é a rivalidade entre “tribos” de estilos diferentes e o caráter cada vez mais de

fraternidade afetiva no circuito dessas tribos. Entre os entrevistados, “ser indie” era algo contraditório, já que entrava em rivalidade com outros grupos, como os Emos³⁵. Apesar de Fortaleza não ter um circuito de bandas ligadas à estética EMO, dizer que alguém é EMO, que se veste como EMO, é motivo de chacota e exclusão entre os amigos. Ao mesmo tempo, há também uma segregação dos “indies” pelos metaleiros, que se referem aos “indie” como “*coisa de bichinha, aquele cabelinho liso, fazendo aquela pastinha e aquelas roupinhas*” (Ralf, 23 anos).

Bauman corrobora com Sennett na visão de uma fragilidade nas formas de coesão das sociabilidades contemporâneas e define um tipo de comunidade que ele chama de *cloakroom community*. *Cloakroom* são os lugares onde se deixam os casacos, geralmente em museus, boates ou teatros, para serem retirados à saída (BAUMAN, 2001). Em português, poderíamos dizer uma “comunidade de cabide”, mas ainda não seria esse o sentido exato da palavra.

A maioria das comunidades explosivas contemporâneas são feitas sob medida para os tempos líquidos modernos mesmo que sua dimensão possa ser projetada territorialmente; elas são extraterritoriais (e tendem a obter sucesso mais espetacular mais livres quanto forem das limitações territoriais) – precisamente como as identidades que invocam e mantêm precariamente vivas no breve intervalo entra a “explosão” e “extinção”. Extraem poder não de sua possível duração mas, paradoxalmente, de sua precariedade e de seu futuro incerto, da vigilância e investimento emocional que sua frágil existência demanda a gritos (BAUMAN, 2001, p. 227-228).

“Explosão” e “extinção” se tornam algo regular no funcionamento dos territórios contemporâneos. A cena alternativa de Fortaleza há muito tempo já conhece esse fenômeno. A fragilidade de sua manutenção e os discursos que emergem de freqüentadores e pela mídia não sou o outro dessa regularidade. Eles não estão na contra corrente desse fenômeno, pois esse “lamentar” faz com que novos espaços surjam e também se fechem em um curto período de tempo. O entorno do Centro Dragão do Mar não se insere num regime de “anormalidade urbana”. A cidade contemporânea produziu novas formas de habitar. Se elas são boas ou ruins, esse não é o mérito da questão, pois cairíamos, dessa forma, num

³⁵ EMO vem do inglês *emocore*, uma vertente do hardcore, tipo de rock com letras melódicas que falam de sentimentos, emo é diminitivo de *emotive*. Os emos procuram através do exagero sentimental, expressar o que sentem nas roupas, maquiagens e atitudes.

discurso moral sobre a cidade. Entre essas formas de habitar, onde a limitação territorial não é mais suficiente para ter uma projeção dos laços sociais entre os indivíduos, agrupei as cenas musicais. E, justamente, os jovens são aqueles que mais estão em contato com essas formas, produzindo relações com espaço e o tempo que reclamam princípios de definição inexistentes até então. As cenas musicais articulam-se em rede. O Noise 3D fechou suas portas, mas a sua comunidade virtual ainda existe na Internet e continua “viva”. A cada dia, há mais depoimentos que lamentam seu fechamento físico. A existência virtual é como um fantasma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 7- Fachada do Noise3D Club na rua Senador Almino com José Avelino.

A potência das minorias não se mede por sua capacidade de entrar e de se impor no sistema majoritário, nem mesmo de reverter o critério necessariamente tautológico da maioria, mas de fazer valer uma força dos conjuntos numeráveis, por pequenos que eles sejam, contra a força dos conjuntos não numeráveis, mesmo que infinitos, mesmo que revertidos ou mudados, mesmo que implicando novos axiomas ou mais que isso, uma nova axiomática. A questão não é de modo algum a anarquia ou a organização, nem mesmo o centralismo e a descentralização, mas a de um cálculo ou concepção dos problemas que concernem à axiomática dos conjuntos numeráveis (DELEUZE e GUATTARI, 1997, vol. 5, p.175).

Dispersos, mas conectados os agentes da cena continuam suas perambulações pela cidade. Outros espaços para as festas e para suas empreitadas. O Projeto Noise 3D ainda está em funcionamento. Agora sem o local fixo, o Projeto tem apenas realizações esporádicas, como um acontecimento. Certamente, será a ocasião de reencontrar os “noisers” (ex-freqüentadores do Noise 3D Club). Também me despeço deles, mas com uma série de hábitos incorporados, de ouvir músicas e ir às festas de rock alternativo, como as que acontecem de vez em quando no Motel 90.³⁶

³⁶ Prostíbulo localizado no centro da cidade de Fortaleza, onde, às vezes, acontecem shows de bandas de rock, encabeçados pela banda Kohbaia.

Um *devoir-outro* do pesquisador. Talvez seja esse o maior aprendizado de uma pesquisa. Quando a experiência se materializa; a escrita, os blocos de vida vão ganhando sentido e se percebe *o que se passou*. Os tempos do campo, da aula e da escrita não se articulam de uma maneira harmônica. Eles são antes turbulências visuais e sonoras na memória intensiva e afetiva de quem os vivenciou.

A experiência ocidental do tempo está cindida em eternidade e tempo linear contínuo. O ponto de divisão, através do qual estes se comunicam, é o instante como ponto inextenso e inapreensível. A esta concepção, que condena ao fracasso toda tentativa de dominar o tempo, deve-se opor aquela outra segundo a qual o lugar próprio do prazer, como dimensão original do homem, não é nem o tempo pontual contínuo nem a eternidade, mas a história (AGAMBEN, 2005, p. 127).

As culturas juvenis conhecem bem essa experiência intensiva do tempo do prazer. Essa vivência de um agora: é preciso viver tudo agora porque isso tudo vai passar. Mas o que passa, transforma as paisagens subjetivas. Os fios da vida são tecidos, os encontros e desencontros, amizades, amores e outras experiências. Paula sempre me dizia: “meu tempo de Noise passou”. Quando a encontrava e falava de algum show e perguntava por que ela não tinha ido, pois era o tipo de música que ela gostava, ela vinha com essa fórmula. A palavra inglesa *noise* significa barulho. E o que produz um barulho? Um embate de corpos ou de forças em um *momento*. De repente um barulho, forças encontram-se e dispersam-se, volta o silêncio, já *passou*.

Um barulho acontece em um lugar da cidade. Por mais de dois anos o barulho tinha endereço na Rua Senador Almino de quinta e domingo. Com o fechamento do Noise, aquela paisagem voltou ao silêncio urbano. E onde estão aqueles garotos?

“And all of you are looking for some solution

No one can stop us now

We are on revolution

*And what you're doing now, we've just done*³⁷

³⁷ “E todos de vocês estão procurando uma solução/Ninguém pode nos parar agora/ nós estamos em uma revolução/ o que vocês estão fazendo agora/ a gente acabou de fazer”. “Just Done” música da banda paulista *Forgotten Boys* que se apresentou no Noise 3D em 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERASTURY, Armanda e KNOBEL, Maurício (org.). **Adolescência normal**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1981.
- ABRAMO, Helena. **Punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALBERTI, Sônia. **Esse sujeito adolescente**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- ALBUQUERQUE, Cynthia S. **“Nas ondas do surfe”: estilo de vida, territorialização e experimentação juvenil no espaço urbano**. Fortaleza, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia UFC, 2006.
- ARANTES, Antonio. **Paisagens Paulistanas**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- ARIAS, Maria José. **Os movimentos pop**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1981.
- BARREIRA, Irllys. Usos da cidade: conflitos simbólicos em torno da memória e imagem de um bairro. **Análise Social**, revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, no. 182, 1^o. Trimestre 2007.
- _____. O lugar do indivíduo na sociologia: sob o prisma da liberdade e dos constrangimentos sociais. **Revista de Ciências Sociais**, volume 34, número 2, 2003, Fortaleza.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1981.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Roselane. **Artes de Fazer a Cidade: Representações do Bairro Praia de Iracema de Fortaleza-CE**. Texto de Qualificação para o Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UFC. Fortaleza, Ce, Agosto 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. São Paulo: Marco Zero, 1983.
- CALLIGARIS, Contardo. **Adolescência**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CANCLINI, Nestor G. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CANEVACCI, Massimo. Diversidade nômade e mutação cultural. In: TRINDADE, Azoilda L. da e SANTOS, Rafael dos (orgs.). **Multiculturalismo: mil e uma faces da escola**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

CARRANO, Paulo César. **Juventudes e Cidades Educadoras**. Petrópolis: Vozes, 2003.

CHAIA, Vera. As novas formas de participação política e as comunidades on-line: um estudo do orkut. In: *Anais do 30^o. Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu/MG, 24 a 28 de outubro de 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, Sabrina S. F. **Intervenções na cidade existente: um estudo sobre o Centro Dragão do Mar e a Praia de Iracema**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, Dissertação de Mestrado, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** (volumes 1, 2,3,4 e 5). Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galera e o movimento Hip Hop**. São Paulo-Fortaleza: Annablume, 1998.

_____. **Itinerários de corpos juvenis: a festa, o baile e o tatame**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

DONZELOT, Jacques. **A polícia das famílias**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ELIAS, Nibert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FONSECA, Tânia M. G. A cidade subjetiva. In: FONSECA, Tânia M. G. e KIRST, Patrícia. **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FORTUNA, Carlos. Destradicionalização e imagem da cidade: o caso de Évora. In: FORTUNA, Carlos (org.) **Cidade, cultura e globalização**. Oeiras: Celta, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Nietzsche, Freud e Marx**. São Paulo: Princípio, 1987.

FREIRE FILHO, João e FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18411/1/R1261-1.pdf>

FREITAG, Bárbara. **O indivíduo em formação**. São Paulo: Cortez, 1994.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: **Obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia Estética de Fortaleza**. Fortaleza, 1959.

GIROUX, Henri. O filme Kids e a política de demonização da juventude. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, vol. 21 (1), 1996, p.123-126.

GONDIM, Linda Maria Pontes. **O dragão do mar e a Fortaleza (Pós)-Moderna: Cultura, Patrimônio e Imagem da Cidade**. Relatório de Pesquisa, CNPq. Fortaleza, Ceará, 2005.

GROPPO, Luís Antônio. A condição juvenil e as “tradições ocultas da juventude”. **Anais do 30º. Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu/MG, 24 a 28 de outubro de 2006.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 2001.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol el arte como negocio**. Köln: Taschen, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: HUCITEC, Unesp 1998.

MAIRESSE, Denise. Cartografia: do método à arte de fazer pesquisa. IN: FONSECA, Tânia M. G. e KIRST, Patrícia (orgs.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1976.

MAUSS, Marcel. **Manual de etnografia**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

OLIVEIRA, Heloísa M. A. **O Poço da Draga e a Praia de Iracema: convivência, conflitos e sociabilidades**. Fortaleza, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia UFC, 2006.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional 2003.

_____. **Nos rastros da solidão**. Lisboa: Âmbar, 2006.

_____. **Vida Cotidiana: enigmas e revelações**. São Paulo: Cortez, 2003.

PARK, Robert Ezra. A cidade. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

PEIXOTO, Nelson B. As máquinas de guerra contra os aparelhos de captura. In: PACHECO, Anelise e VAZ, Paulo (org.). **Vozes no milênio: para pensar a globalização**. Gryphus: Museu da República, 2002.

RASSIAL, Jean Jacques. **A passagem adolescente**. Porte Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

RIFKIN, Jeremy. **A era do acesso**. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2001.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

SCHRAMM, Solange. **Território livre de Iracema: só o nome ficou?** Fortaleza, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2001.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. O estrangeiro. In: **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1983.

SOARES, Rosângela. Adolescência: monstrosidade cultural? **Educação e Realidade**, vol. 25 (2), p. 151-159, jul/dez 2000.

TAKEYA, Denise M. O capital mercantil estrangeiro no Brasil do século XIX: a atuação da Casa Boris Freres no Ceará. **Revista de Ciências Sociais**, v. XXV, no. 1/2, 1º. e 2º semestres de 1994. Fortaleza, UFC.

THEMUDO, Tiago. **Gabriel Tarde: sociologia e subjetividade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

WACQUANT, Loic. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**

Jornais:

Jornal *O Povo*, Edições:

03 de Abril de 1993.

04 de Novembro de 2001.

27 de Agosto de 2005.

30 de Agosto de 2005.

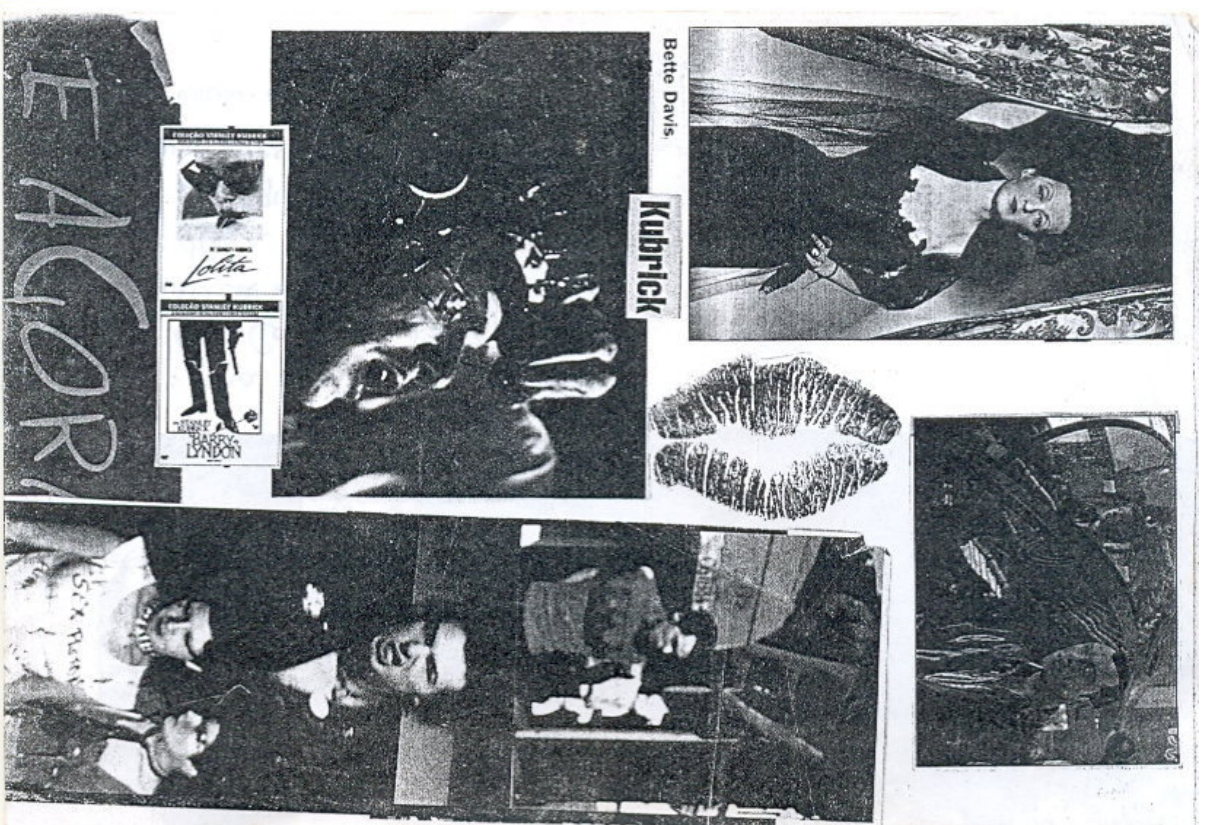
03 de Janeiro de 2006.

04 de Junho de 2007

Revistas:

Deutschland: Fórum de política, cultura, economia e ciência, no. 3/2002 junho/julho.

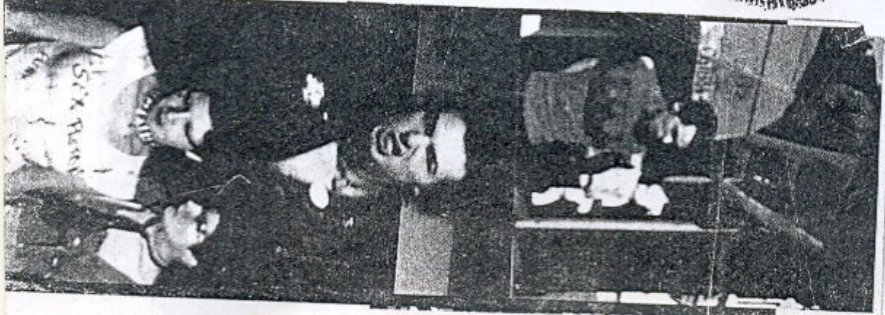
ANEXOS



Bette Davis

Kubrick

EAGOR



Novembro, 2003
R\$ 1,00

Dress **DP**

Editorial # Dress UP #3



Depois de muito dizer "...estou indo e vindo ao mesmo tempo..." está em suas mãos o Dress Up # 3.
Nesta edição, contamos com a participação das bandas 69%Love e 2Fuzz falando um pouco sobre o processo de criação de seus respectivos vídeo chips. Há ainda a resenha sobre o Tertúlia projeto que pretende unir em um só espaço música, arte e diversão.

Expressando a sua opinião, Orlando Andrade fala um pouco sobre o tão discutido e mal interpretado "indie rock", marcando assim a sua colaboração permanente para o Dress Up. Yeahs Orlando stay with us!!!!!!!

Pra fechar, batemos um papo com Mário Quinderé, guitarrista, vocalista e principal letrista do Dead Poets. Ele nos conta um pouco sobre o retorno e futuro da banda após cinco anos desde o encerramento das atividades.

Os estilos até podem ser diferentes: indie rock, hardcore, heavy... mas todos comungam da mesma opinião: tocar, tocar, tocar dando assim um pouco de movimento e cor por esses lados.

Ficamos por aqui e aguardem novidades!!!!!!

Enjoy it...

Pop: Andreia Marie

Diagramação: Érika A. Martins (Publicidade)

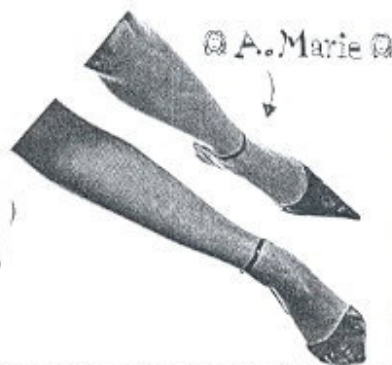
Entrevista: 69% Love, 2Fuzz, Dead Poets, Mother Joan's (RJ)

Colaboradores: Orlando Andrade , Alberto Kronnus (RJ) ,

Érika Little (Wonder Girl) , Marcelo Dan (69%Love) ,

Mário Quinderé (Dead Poets) , João Vitor, Hugo Lopes,

Lucas Cavalcante (2Fuzz)



Contatos : Ana Claudia

Rua Ana Conçalves 1702, Pró XII

Fortaleza - Ceará 60130-410

e-mail: dress_girls@yahoo.com.br

dressgirls@bol.com.br

blog: www.dress.blogger.com.br

em breve: www.dressband.com.br





9) Em relação às críticas como você reage a tudo isso ? Até que ponto te incomoda ?

Não me incomoda não. Podem falar bem ou mal musicalmente da banda a vontade. Eu só dou ouvidos a comentários balizados, seja elogiando ou detonando. Vi tanta besteira escrita em blogs a nossa respeito, até em fanzine. Não me importo. Me incomoda um pouco quando é algo negativo a meu respeito, quando é pessoal. Falam tanta idiotice sobre mim. Às vezes eu rio. Como é de gente que eu não conheço e que não me conhece, eu deixo pra lá.

10) E sobre o futuro da banda (projetos, shows e tudo mais l) ? Há alguma data definida para um novo material gravado ?

Shows. Pelo que sei, têm dois em dezembro. Um no Microfonia e outro no Tertúlia. Como disse, estou ansioso para gravar mas não há data ainda. Sei que não vai demorar. O Rodrigo Lariú do Midsummer Madness se mostrou muito interessado em ouvir o material novo. Vamos ver no que dá.

11) Contatos, e-mail, web site...

Em breve: dead-poets.blogspot.com

Email: mq@fortalnet.com.

Dead Poets

O nome do evento traz referências das antigas festas realizadas nos bairros residenciais, com as mais diversificadas atividades reunindo desta forma o maior número possível de pessoas.

Da mesma maneira, a ideia central dos organizadores da Tertúlia (2003) é fazer praticamente o mesmo juntamente com um filho a mais. O projeto fora planejado há dois anos inicialmente para ser um festival alternativo de dois dias. Com a participação de cinco a seis bandas por noite mais a ideia da feira mix, moda, entre outras atrações.

Hoje, já concretizado o evento está a caminho da terceira edição, mostrando a que veio e querendo ficar e fazer a sua história. A Tertúlia faz um mixto de música e diversão. Abre espaço também para stands de vendas que inclui camisas, cds, eboas de livros e vinyl, zines e até mesmo artesanato. "A existência da feira se explica pelo intuito de requalificar o consumo da área e o lazer, tirando um pouco o centro das atividades da P", explica Isabel, uma das organizadoras da Tertúlia.

A parte musical fica por conta de um DJ que é convidado a cada edição para comandar o som. A programação alida conta com a participação de três bandas locais. Já passaram pela Tertúlia: 69% love, Switcheatance, Pisco Indie, Dago Red, Língua de Tejo e Tórnah.

A primeira edição aconteceu no dia 14/09 no Boteco Bar, localizado na Avenida Bezerra de Menezes nº 1391, no bairro São Gerardo. Quem chega ao local depara-se com a figura do famoso "emille" com direito a chapéu de vaquino e tudo mais. A casa geralmente hospeda shows de pagode e forró dentro de sua programação diária. Mas, aos domingos cede espaço para o pessoal alternativo. Toda a caracterização do local é apenas um detalhe diante do filho da festa. Para Isabel a história é outra. "A identificação do evento nunca vai ser diretamente com o local em si".

O interessante de tudo isso é que a "localização" sai por completo do núcleo Praia de Tracema, desconcentrando assim um pouco a concentração de shows neste local. Faz também com que mais pessoas possam ir, além de ser uma programação marcada inicialmente para começar às 16:00 h.

Para quem deseja mais informações, inscrever-se para expor ou até mesmo a sua banda mande um e-mail para tertulialafeira@yahoo.com.br ou para 96072589. O contato com os expositores fica com a Isabel: 96072589.

A. Marie

Tertúlia

○ INDIE É O NOVO POP

Constar a história ou conceito do que se condicionou a chamar de "Indie Rock" é tarefa quase impossível. Outro dia li algo sobre ténis "All Star" ser parte fundamental para tal coisa, mas não é bem por aí não.

Lançar conceito sobre o tema ninguém se arcararia, fazer observações seria algo mais prudente. Todos sabem que indie deriva do palavra independente, mas o que deveríamos saber mesmo era fazer diferenciações entre "indie" e "mainstream". A História começa mais ou menos em meados da década de setenta quando começa a pipocar na Inglaterra o nascimento de várias gravadoras independentes, provenientes de lojas de discos que se transformaram também em selos e em alguns casos da junção de duas ou mais bandas com o intuito de lançar seus trabalhos, já que as "Majors" só contratavam bandas e artistas de acordo com seus conceitos que quase nunca levavam em consideração a criatividade ou seu caráter inovador. Qual a primeira banda indie?, Não se sabe ao certo, mas esse termo foi usado pela primeira vez na mídia nos anos oitenta e era levado ao pé da letra, indie era independente mesmo. Pessoas comuns fazendo rock'n'roll básico sem frescuras e sem excessos que Pop Stars costumavam cometer. Aqui no Brasil, a primeira gravadora independente a existir foi a "baratos alfin", criada por um dos caras mais antenados em termos de rock no Brasil: Luiz Calanca, que lançou obras primas como "ao vivo no mesh" da banda paulista Smack, "o adeus de felini" do Felini, que é outra banda de São Paulo, inclusive lá voltando agora, "callé as armas" das Mercenárias e vários outros que mesmo antes do termo existir eles já eram encheis com certeza, mas existia outras independentes como Wop Pop, Devil discow, Vinyl Urbano que lançou a banda "Maria Angélica" do Fernando Napotano que era indie até o lado interno.

Nos anos noventa veio os grandes olhos da indústria fonográfica em cima desse estilo que já arrecitava milhões de jovens no mundo todo, através de vendas significativas dos discos de Pavement, Souze Youth, Pixies e tantos outros, e aí surgiram (como sempre!!) Aproveitadores com seus cabelos quase compridos, suas camisas suadas, seus jeans estropiados e é claro o velho ténis All Star, aliado a tudo isso o caráter FAKI! da coisa.

Agora mesmo, no final de 2003, já ouvi falar em mais um rótulo para definir o que aprendemos a chamar de indie rock, é a tal da "Música Paralela", termo que não sei quem inventou, mas isso não ajuda muito. Entretanto, o estilo sempre sobreviverá, pois sempre existirá pessoas interessadas apenas em música e boa literatura. Que se danem os rótulos, os modismos, as fórmulas, e todos os métodos com o intuito de enganar os jovens que curtem os bons sons. Realmente o "indie é o novo pop", mas, não precisa ser ruim ou falso.

Orlando Andrade.

Orlando também assina o blog: www.mellotron.blogspot.com.br é

6) Como foi a repercursão pra banda do "No more dancing days" na época em que foi lançado? Você ainda tem contato com o selo Lovesongs ?

"No More Dancing Days" foi o primeiro CD de rock feito totalmente independente nesse Estado. Na época, não tinhamos muita noção disso. Foi um sacrifício fazer aquilo. A repercussão foi maior lá fora talvez. Mas eu vejo que esse lançamento ficou. As pessoas lembram de nós por conta desse disco. Eu mudaria um milhão de coisas nele mas fazer o quê? Tem algumas canções que fazem sentido para nós até hoje. Eu gosto muito. Outras eu não nos vejo tocando. O Love songs acabou. O selo era eu, o Regis Damasceno e o George Frizzo. Tivimos intenção de lançar outras bandas mas logo vimos que não dava.

7) Mesmo depois de algum tempo, as pessoas ainda tem como referência bandas como a Dead Poets ao citar todo o movimento de guitar band da década de 90 tanto em Fortaleza como no resto do país. Como você particularmente percebe este fato ?

Me sinto satisfeito. Fizemos parte de um movimento interessante e completamente espontâneo no País. Eu sinceramente nunca soube que nós éramos referência para nada. Passei muito tempo alheio a isso depois que a banda acabou. Mas esse ano, a gente saiu no Jornal do Brasil, algumas pessoas mais novas daqui vieram falar que respeitavam a gente. Aí caiu a ficha. Para mim, ninguém lembrava ou mesmo sabia que um dia existimos.

8) Como é o processo de composição da banda ? Você pode falar um pouco sobre as novas músicas, sobre as letras ?

Geralmente eu apresento uma idéia, um esqueleto e a gente constrói dali. Mas às vezes surge do nada mesmo. De um erro, de um acorde. Não sei falar sobre as letras. Não escrevo sobre nada específico. Muitas vezes só vou saber do que se trata uma música depois de eu ter escrito. Eu acho que as sete músicas novas que fizemos agora são a melhor coisa que essa banda já fez e estou muito ansioso para gravar o segundo disco.

★★★Após cinco anos, quando ninguém mais esperava, Dead Poets resolve aparecer e mexer novamente na cena local. A reestréia aconteceu no dia 18/10/03 na festa Noise 3D com a participação da Velouria, que só voltou mesmo para prestigiar a nova fase dos "poetas mortos." Mário Quinderé, vocalista e principal letrista, conversou com o Dress Up e contou um pouco mais sobre os novos projetos da banda, confira:

1)Pode-se apostar em uma "volta" definitiva para o Dead Poets ?

- Definitiva? Não sei. O que posso dizer é que estamos muito satisfeitos com a volta.

2)Como você está encarando todo esse processo de "o retorno" ? Atrapalha ou ajuda ?

- De fora pode até parecer complicado mas não é. É muito natural tocar com a banda. A gente de conhece há muito tempo. Desde que voltamos a tocar que nem parece que tanto tempo passou. Talvez se criou uma expectativa meio grande em torno dessa volta mas não deixamos que isso interferisse negativamente. Vimos tudo de um jeito positivo.

3)Quando a banda decidiu que era hora de voltar às atividades ?

Do nada. Acho que em julho. O Evison foi quem me convenceu. Não tinha plano, nada. Era só entrar no estúdio, tocar e ver no que dava. Podia dar em nada mas felizmente está tudo melhor do que eu pensava.

4)Foi consenso comum retornar com a formação clássica da banda ?

Essa era a minha exigência e acho que a de todos. Só fazia sentido voltar se fosse com os mesmos quatro.

5)Na sua opinião o quê muda ou não no Dead Poets cinco anos depois ?

Muita coisa muda. A idade pesa em todos os sentidos. Eu tinha 16 anos quando a banda foi formada. Gravei o primeiro disco com 17! Éramos meio ingênuos como não poderia deixar de ser mas acho que fizemos algumas boas canções e o fato das pessoas gostarem de nós até hoje é a prova disso. Hoje é diferente. Temos uma noção mais exata das coisas. O som e as letras são diferentes, é mais denso talvez. Mas isso não significa que eu renegue de jeito nenhum o que fizemos antes. Nesse sentido, acho que nós continuamos agora de onde havíamos parado.



Nikolai (Dress)

“O meu amor está pedindo pra voltar. Já é hora de esperar e esperar ansiosamente!”
 O que muitas vezes não deu ~~pró~~ pra não falar... Oh Nikolai! me dê a sua mão!
 Queria por muitas horas, um instante, perder alguns segundos demora.
 Dizer alguma coisa e não se arrepender jamais
 O mundo que te espere...
 O meu amor está pedindo pra voltar... Já é hora de esquecer e esperar então!!
 apenas um tempo pra não se despedir a qualquer hora e em qualquer lugar
 Pa. por todo o tempo do mundo, pensei q. Podia!!!

A.N.



2FUZZ



Em abril deste ano a 2FUZZ cobrou nas telas nacionais o vídeo-clipe de "My Device" estralado de Anouás, primeiro oficial. Criado no início de 2000, a banda hoje conta com a participação de João Vitor (G.V), Hugo Lopes (B), Ciro Figueiredo (BT) e Lucas Carvalho (G).

Caracterizando-se sempre pela boa dose de profissionalismo aliada também a uma maior atenção dada a tudo o que é produzido por eles, a 2FUZZ consegue a cada dia reunir um melhor número de fãs. Conflantes e fiéis ao estilo musical que escolheram, não se deixam abalar por críticas e até mesmo preconceitos. No ano passado deixaram de ser classificados para tocar no Ceará Music, simplesmente por cantar em inglês, como afirmou uma das juradas do festival. Neste ano, porém, foi diferente.

Também em 2002, a 2FUZZ foi alvo de todas as atenções por ter sido a primeira banda de rock a ter o seu projeto aprovado pela elite recente à cultura do Estado. O dinheiro seria usado para produzir e divulgar o cd assim como parte do vídeo-clipe - porém eles nunca receberam nada do projeto e tudo foi, e ainda está sendo pago pelos próprios integrantes.

O duplo lançamento aconteceu no momento certo. Em novembro de 2001 com o co-álbum Three moths in the shed (atenção especial também para a capa de papel reciclado e manualmente confeccionada pelos rapazes). A experiência, inclusive com as vendas, serviu como prévia do que seria Anouás(2003). Vindo do grego, o título refere-se ao distúrbio perceptivo que faz com que uma pessoa seja impedida de entender a música. "É a questão da massificação musical", avalia Hugo.

A escolha de "My Device" também não foi por acaso, esta por sua vez aborda o anticonvencional. "É uma música que melhor expressa o que é a banda", lembra João Vitor. Com direção de Petrus Ganry e fotografia de Roberto Lini, o vídeo foi filmado no terminal do Aeroporto Pinto Martins (CE).

A. Marie



-> E como é o novo repertório?

Pablo: Creio que mais experimental que no primeiro disco. Talvez pelo fato de só ter o Edd, daquela formação. Eduardo: Se o primeiro disco era homogêneo, podemos dizer que o próximo será menos. É uma evolução digital. Edd: Eu acho que nosso som está mais direto ainda.

-> Gabi, você foi a última integrante a entrar na nova formação. Como foi a sua adaptação?

Gabi: No início, confesso que foi um pouco difícil. Os rapazes já estavam super entrosados e eu me senti meio que "invadindo". Rotava uma cobrança da minha parte, tipo "será que you correspondo às expectativas?". Mas o fato de ter experiências em outras bandas (Sandina - de 91 a 98 - e o Idealix, na ativa) me ajudou. Cada vez mais eu procuro "fazer diferença" na banda. Dividir as guitarras com o Edd é um desafio para mim, pois sempre fui a única guitarrista nas minhas outras bandas. Pablo: Ela é um pouco "caprira" (tímida), mas logo se entrosou. Edd: Eu sabia que a Gabi não... Mothes daria certo, desde a primeira vez que a vi tocando e cantando num show do Idealix.

-> E quais as influências de cada um?

Edd: Pete Townshend (The Who) e Ron Asheton (Stooges). Eduardo: Keith Moon (The Who), John Bonham (Led Zeppelin) e Marky Ramone. Gabi: Sonic Youth, Social Distortion, Babes in Toyland e Mutantes. Pablo: MC5, Mudhoney, Ramones e Kinks.

* Finalizando, quais os planos para o futuro do... Mother Joan's?

Pablo: Fazer um monte de shows e proporcionar diversão a todos. Edd: E gravar alguns discos legais, de preferência em vinyl. Gabi: Gravar, divulgar a banda e tocar em lugares que não explorem as bandas, com bandas que a gente gosta. Não é pedir demais, né? Eduardo: Consultamos nossa taróloga e descobrimos que o futuro depende do presente. Temos a visão de lançar um compacto, entrar para uma seita e nos suicidarmos pelo vinyl (risos).

Contatos: A/C Edd, Estr. Pau Ferro, 103, - casa 2 - Jacarepaguá-RJ, CEP: 22743-050

E-mail: ashton96@hotmail.com (Edd)

gabi@rtonet.com.br (Gabi)

D.U.: Como está sendo a resposta do público?

HL: Na MTV a primeira vez que passo foi as duas da manhã no dia mesmo em que o cara me ligou pagando os dados. Ele me ligou de manhã e de noite passou. O quanto de gente que viu no primeiro dia me surpreendeu por que foi resposta no outro dia mesmo.

L.C.: Só de pensar que na Tv União atinge um grande número de pessoas só aqui no Ceará, imagine só na MTV

D.U.: Vocês podem dizer quanto custou toda a produção?

M: 3.100. Até hoje a gente tá pagando. Acho que a gente ainda tá devendo inclusive ao Ciró, nosso baterista

HL: O Ciró tinha uma poupança desde que ele nasceu. O pai dele tinha feito uma e era a poupança da vida dele.

D.U.: Como foi o processo do 9Fuzz junto ao projeto "Lei de Incentivo à Cultura" pelo governo do Estado?

HL: A gente conseguiu ser aprovado no projeto, mas nunca saiu nada. Não saiu um centavo da lei. A lei foi só pra estrogar a arte do cd. Aqueles patrocinadores nunca deram nada. A gente levou um calote legal. Foi tudo mesmo do bolso e tá sendo recuperado em vernais, shows e aos poucos, muito aos poucos. A gente já se desiluiu de que vai receber alguma coisa.

M: Só sei que foi um furado muito grande. É é que o nosso projeto foi barato em relação a outros projetos.

HL: O Nosso foi ridículo na frente dos outros. O nosso foi de 10.000 pra fazer tudo legal: gravação, prensagem, mixagem, masterização... Um preço relativamente barato. Tem projetos que giram em torno de 35.000 e que são projetos que não rolam.

D.U.: Por que "My Dvice"? Fala sobre algo em específico?

M: My Dvice seria uma música que fala da minha personalidade. Fala sobre toda uma personalidade anticonvencional, basicamente isso... a letra é cheia de metáforas, mas o tema é simples mesmo. A escolha para o clip é por que é uma música que expressa melhor o que é a banda.

HL: A gente ficou apenas um pouco receoso pelo tempo da música. Ela é bem dinâmica e tem 5:50 minutos ao todo. Tem 1:30 só de intro. Hoje pelo fato das coisas serem mais diretas e compactas, as pessoas gostam das coisas mais mastigadas. O pessoal da mídia mesmo não gosta de músicas muito grandes. Com certeza, alguns minutos serão cortados na hora de passar na rádio.

Dress **UP**: Você acha que conseguiu transmitir a ideia da banda pelo vídeo clip ?

Marcelo: Não, a ideia não é transmitir a ideia da banda assim... É justamente transmitir a ideia da música no clip. A gente não tentou resumir a banda em quatro minutos, aquela é a ideia pontual da música, tentando mostrar a música e tal.

Dress **UP**: "Claro, escuro, tom melancólico" está é a 69%Love para você?

Marcelo: Uma patra sim é o lado melancólico, a gente é alegre, é triste. Se foi a gente que fez, está lá. É uma de nossas facetas. A gente não é só aquilo.

Dress **UP**: Como foi feita a distribuição do vídeo clip de vocês em rede local? Vocês tentaram a MTV ?

Marcelo: Complicado. Foi uma briga pra começar a passar naquela Tv União. O cara não queria passar simplesmente. Não sei até hoje, está inexplicável. Teoricamente era entregar o clip e passar, mas o cara: "não, vocês vão ter que esperar o dono da emissora chegar aqui pra conversar com ele". Poxa... todo clip que vai estrear aqui tem que esperar o dono da emissora chegar? Ele não sabia explicar e a gente ficava insistindo, todo mundo ficava ligando pra lá pedindo o clip. Por que não passar? A MTV a gente tentou, mandou uma fita para lá, mas lá meio enrolado. Essa estória aí. O cara disse que não acha a fita, que vai procurar, mas não acha. A gente vai acabar tendo que mandar outra.

Dress **UP**: Como está sendo a resposta do público?

Marcelo: Já leve gente que já nos conheceu pelo dipe. Eu acho que esse é o clima. A gente aconteceu nesse ponto porque a música é ouvível pra qualquer pessoa, essa palavra nem existe. Mas se até as pessoas do meu trabalho viram a minha música na televisão, é legal, pois atinge sempre muitas pessoas.

Contatos: Marcelo Dan dan69@ig.com.br

www.69percentlove.com.br

www.69percentlove.blogspot.com.br



Dan 69



Bay A. Maranhão

Marcelo: Quando a gente fechou a idéia do clip, a única exigência que ele fez foi a seguinte: "eu quero fazer esse tratamento aqui na finalização e vai ficar muito bom, é caro, mas vai ficar legal". A gente topou e demos um jeito. E um padrão de qualidade, ele ia filmar em vídeo, mas queria que tivesse esse tratamento. O que ele fez é tentar levar o vídeo pra uma imagem próxima de cinema.

Dress UP: R\$ 3.500... Uma quantia e tanto!

Marcelo: Pois é, 3.500 tudo, tudo...alguém de estúdio, maquiagem, transporte das coisas, o tratamento final que também era o mais caro, enfim tudo. O tratamento final foi a gente que pagou na verdade, o resto dos custos foi tipo meio a meio. Dois ou três shows que gente fez especialmente para isso, chamando a galera e dizendo: "Oh, a gente quer fazer o clip e quer usar o dinheiro desse show pra para investir no clip... A galera entendia e cooperava.

Dress UP: A 69% Love não teve acesso ao projeto de arte e cultura do Estado?

Marcelo: Todo projeto que envolve terceiros é complicado. A gente trabalhou com as nossas coisas, como os nossos méritos, com as nossas festas, as nossas coisas e sempre deu certo. E por que não tentar usar o poder de terceiros? Porque é sempre muito chato, você vai atrás e as pessoas ficam batendo a porta na sua cara, aí você se decepciona e acaba criando um clima ruim pra banda. Pois é, as coisas rolam sem usar Dragão do Mar, sem usar Ceará Music, sem usar o diabo...A gente fez o clip e não precisou de porra nenhuma desse negócio aí, já fez dois cd's e nunca usei um níquel pra isso. Os shows estão cheios de gente e nunca usei propaganda. O jornal O Povo dificilmente faz matéria sobre a gente, tipo o Nois3D já lá na sétima edição, cada vez mais lotado e o jornal nunca faz matéria nenhuma sobre a gente.

Dress UP: Mas muitos fãs não esperavam por hits como "My little morfina" ou "Psico Toys"?

Marcelo: É engraçado, porque eu só ouvi esse tipo de reclamação depois que rolou o clip. Até então, a música que todo mundo gostava era "And so on". Aí depois que a gente fez o clip, veio "não, mas deveria ter sido My little morphin ou Psico Toys e depois lá ser mais complicado, a idéia tinha que ser mais elaborada.

Dress UP: Suede, Interpol, Strokes...Foram algumas experiências usadas como som, imagem, etc?

Marcelo: Essas coisas acontecem. Sempre tem aquela banda te influenciando, sempre vai ter uma coisa te influenciando, se não for a banda da vez...Sobre a linguagem do clip, a idéia básica foi nossa, mas a concepção visual foi do Petrus.

Dress UP: "Jeito melancólico?" Por que?

Marcelo: Cara, a letra é triste e a música é triste. De certa forma, poderia até fazer o clip com todo mundo feliz, mas seria outro toque, outra coisa, iria ser feito justamente para provocar. Assim, esse negócio "você querem ser tristes". Não sei de onde as pessoas tiram isso. Eu sou triste, a vida é triste, não é tão bom assim.

D.U.: É as comparações com o "grunge"? Como vocês aceitam isso?

M.: Eu acho que não tem com negar, seria muita hipocrisia. Agora a gente escuta muita coisa do que o universo grunge. Mas estão evidentes as influências da banda por que é uma interressão de gostos. Todo mundo aqui curtiu e começou gostando dessas bandas.

HL: Agora é muito fechado por que o grunge não é mesmo um movimento concreto como o heavy, por exemplo, o grunge é só um movimento comercial. F gente é um reflexo de muita coisa, a banda muda e também não é um movimento fechado. Eu acho muito complicado quando pergunta qual o estilo da banda.

D.U.: Como vocês encararam o fato de terem sido discriminados por cantarem em inglês no Ceará Music?

HL: Eu particularmente fiquei puto por que a gente se desgastou. A jurada fala na cara da gente e no ar: "Eu tento preconcito e não voto em banda que canta em inglês. A gente pensou que tinha perdido tempo lá.

LC: Ela disse também que dava para fazer um rock de qualidade cantando em português. Na verdade, o que deu vontade de responder na hora e pergunta por que então Ceará Music?

D.U.: Conto um pouco sobre a idéia do nome do cd e sobre a crítica da música em segundo plano?

M.: A capa é um boneco que não tem face e que não tem sentido. Ele não sabe reconhecer os detalhes da música e a sutileza da música. Dentro do cd tem várias coisas como uma massa, a cultura de massa, a pessoa que aceita o que qualquer pessoa coloca pra ela escutar e não sabe escolher o que quer escutar. Não sabe o que é bom ou não.

HL: A questão da massificação. A idéia do cd é esta: Uma crítica a massificação.

D.U.: É verdade que a meta da 2Fuzz agora é divulgar a banda por outros estados?

HL: A gente não sou do NE fisicamente, só o material que já foi bem recebido em vários lugares. O problema de tocar fora é transporte, a maioria das organizações não dá e ninguém tem dinheiro. Não vale a pena ir tocar em São Paulo duas vezes e voltar. Tem que passar no mínimo quinze dias tocar um dia e outro não, ir tocando no ida e ir parando em alguns lugares.

D.U.: Quais os projetos da banda agora?

LC: Planos a gente tem muitos. Mas a única coisa que a gente não pensa em fazer é parar de tocar.

By: A.M.
Contatos: www.2fuzz.net
2fuzz@2fuzz.net

69%

Fornada em 1997, a 69% Love é hoje uma das bandas cearenses que mais mostra resultados. Conta atualmente com Anderson (vocalis), Adams (guitarra), Marcel (Teclados), JM (guitarra/violão), Marcos (Baixo) e Marcelo (bateria). Sempre na ativa, a banda transformou a simples vontade de tocar nas próprias festas em um trabalho mais profissional e elaborado. A 69% Love é hoje velha conhecida no cenário independente local e sempre aparece tocando em algum evento. Em 1999 a banda lançou o single-ep No Longer than drops/ And so on com distribuição também em São Paulo. Já em 2001 foi a vez de False Alarm que trouxe à banda uma repercussão bem maior a anterior. Foi o tempo certo para a produção e vinculação do vídeo clip de "And so on" no início de 2003 podendo ser conferido na programação diária da TV União. O clip também se encontra na língua da banda. Aveso à críticas e sempre com uma opinião na ponta da língua Marcelo Dan69 conversou um pouco mais sobre todas as fases que envolveram a produção do vídeo da 69% Love. Hoje, ele é um dos Djs que comanda a festa Noise 3D juntamente com Fernando Pinheiro (Dado).

69% Love

1995 UP Como você entrou em contato com o trabalho do Petrus Cariry?

Marcelo: Quem fez a ponte foi o Fernando (Dado) e o Alencar Jr. Os dois já tinham trabalhado na produção sonora de um curta do Petrus. Então, ele tinha um contato com ele. O Fernando é tipo amigo de infância do cara e eles sempre falaram na possibilidade de fazer um clip. O Dado é meio que um colaborador da banda, ele vai até entrar nos créditos de produção do próximo cd. O Petrus disse a ele que estava a fim mesmo de fazer pra experimentar a linguagem de vídeo clip e dizendo que podia rachar os custos com a banda, já que era o primeiro e tal.

1995 UP Como foi a experiência de gravar o vídeo clip para a 69% Love

Marcelo: Foi muito legal. E quando se falou no clipe aí começaram a se fazer e a se pensar nas possibilidades. O problema é que não is dar pra fazer nada muito grandioso, lá ter que ser um negócio muito pé no chão. Ele estava com uma câmara de vídeo muito boa do pai dele que ele ia ter num outro espaço de tempo nas mãos, a gente tinha que pensar na ideia e fazer tudo nesse curto espaço de tempo. Quando fechamos a ideia, decidi-se qual a música: "And so on" foi escolhida por que era a que tinha um poder radiofônico, dignamos assim, por ser uma balada é mais fácil de entrar e passar em qualquer canto. Ela é muito boa em termos técnicos e não corremos nenhum risco de fazer o clip e a pessoas dizerem que o som estava ruim, sei lá.

1995 UP De quem foi a ideia do roteiro do clip?

Marcelo: É a base do roteiro foi toda minha. O roteiro é um pouco mais elaborado do que o clip saiu, na verdade. Só que em pensar e fazer, são duas coisas diferentes, então assim que eu passei para o Petrus, ele fez o que mais ou menos o que ele entendeu da coisa toda. Ele contou o que não dava pra fazer e falou o que podia ser feito. Algumas coisas foram adicionadas, tipo aquele efeito lá da beirada da pessoa e eu achei ótimo, pois tinha tudo a ver com a ideia.

1995 UP A banda teve total liberdade na produção e exposição de ideias?

Marcelo: O problema é que tudo foi muito discutido antes de começar a fazer. Então, depois que a ideia estava fechada, agente não tinha muita manha de discutir com o cara, até por que ele tinha um poderio técnico muito maior que o nosso. Então, tinham coisas que até fazia diferente, mas eu não ia dizer: "cara faz assim". O cara é diretor, já fez dois ou três curtas. A gente discutiu a ideia e eu tentei explicar o que eu pensava.

1995 UP Por que o Petrus impôs à banda que a finalização do vídeo fosse só com ele mesmo?