



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

**“EU SÓ VOU DIZER QUE VOCÊ É UM DJ DAQUI A DEZ ANOS”: A BUSCA
POR RECONHECIMENTO E CONSAGRAÇÃO ENTRE OS DJS DE
FORTALEZA – CE**

FORTALEZA
2018

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

“EU SÓ VOU DIZER QUE VOCÊ É UM DJ DAQUI A DEZ ANOS”: A BUSCA POR RECONHECIMENTO E CONSAGRAÇÃO ENTRE OS DJS DE FORTALEZA – CE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa II: Mídias e Práticas Socioculturais.

Orientador: Prof. O Dr. Alexandre Almeida Barbalho

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A232' Aguiar, Rafael Silveira de.

'Eu só vou dizer que você é um DJ daqui a dez anos" : A busca por reconhecimento e consagração entre os DJs de Fortaleza - CE. / Rafael Silveira de Aguiar. – 2018.
197 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho.

1. DJ. 2. Consagração. 3. Distinção. 4. Música Eletônica. I. Título.

CDD 302.23

RAFAEL SILVEIRA DE AGUIAR

“EU SÓ VOU DIZER QUE VOCÊ É UM DJ DAQUI A DEZ ANOS”
A BUSCA POR RECONHECIMENTO E CONSAGRAÇÃO ENTRE OS DJS DE
FORTALEZA – CE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e
Linguagens.

Linha de Pesquisa: Mídia e Práticas
Socioculturais.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a Mariana Mont'Alverne Barreto Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a Janaina Campos Lobo
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

AGRADECIMENTOS

Primeiro, Fora Temer e Lula Livre. Segundo, agradeço a minha família por estar sempre ao meu lado nesse desafio, aturando-me nos meus momentos de cansaço, exaustão e angústia. Pela paciência com que me trataram, pelo amor que me deram. Nesse período ressignifiquei o termo família como um lugar que pode trazer aconchego e carinho. À minha mãe, Maria (Emília), e à minha irmã, Rafaela Silveira.

Ao meu orientador, Alexandre Barbalho, pelo seu esforço em compreender um campo tão complexo e dinâmico que é a cultura. Pela sua dedicação em me orientar nesse empreitada, refletindo, pensando e construindo ideias em conjunto. Agradeço-lhe pela paciência com que teve, mesmo nas ausências. Suas contribuições foram valiosas para o esclarecimento de muitos assuntos.

A banca de qualificação e defesa, Mariana Mont'Alverne Barreto Lima e Janaína Campos Lobo, pelas suas excelentes, primorosas e certeiras contribuições que me ofereceram nesse processo de reflexão e escrita nesse mestrado. Sem dúvida, suas observações foram necessárias para os desdobramentos conceituais sobre o meu campo de pesquisa.

Ao meu companheiro Abraão Costa, por me aturar nos meus momentos de inquietação e angústia, acolhendo-me em seu lar. Por compreender a minha delicada posição de pesquisador e DJ atuante na cena local, auxiliando-me a pensar sobre a história da música eletrônica no Ceará e compartilhando suas experiências outrora vividas e sentidas em Fortaleza.

Ao Instituto de Cultura e Arte da UFC, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação por me dar essa oportunidade em desenvolver uma pesquisa de grande valor simbólico para a Música Eletrônica, para os DJs e todos os profissionais que atuam nesse mercado tão dinâmico. Aqui, tive a oportunidade de aprofundar minha visão sobre a música eletrônica e o DJ, que até então tinham poucas oportunidades de serem exploradas. Agradeço-lhes pela chance de construir um diálogo possível entre a Comunicação e as Ciências Sociais, em especial aos estudos que envolvem o mercado cultural.

A Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pela bolsa concedida durante este mestrado.

A todos os colegas da turma do Mestrado em Comunicação que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Creio que os diálogos tidos em sala de aula me ajudaram a pensar as delimitações desta dissertação, no compartilhamento de ideias, conceitos e pensamentos que me foram úteis. O companheirismo dos colegas nas horas mais tensas e inesperadas.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC por me ajudarem a traçar paralelos entre Sociologia, Comunicação e Música. À Neivania Rodrigues, por me apoiar na escolha em trilhar novos caminhos possíveis na academia, além de estar ao meu lado nas angústias que senti nesse processo criativo.

A Simone Simões por me aconselhar em momentos de dificuldade com a vida. Pelas suas lições que transcendem a academia, pela sua empatia em se colocar no lugar do outro, além do seu esforço em compreender minhas perspectivas e escolhas. Pelo seu valor inestimável à UFC, defendendo suas ideias vanguardistas dentro e fora da academia, em especial na Antropologia no Ceará. Pelas suas clássicas frases que me fizeram rir e ao mesmo tempo refletir sobre o sentido da vida em uma simples mesa de bar.

Aos DJs que me ajudam a trazer luz a um assunto tão complexo, em especial aos meus interlocutores Fran Viana, Felipe Correia *aka* Fil e Rodrigo Lobbão por aceitarem o convite de estarem comigo nesse desafio. Obrigado Fil pela sua atenção em trazer novos elementos para pensar. Obrigado Fran Viana por compartilhar sua experiência do seu pioneirismo. Obrigado Lobbão por explicar de forma clara as suas ideias sobre a cena e o mercado da Música Eletrônica.

Ao Laboratório das Arte e das Juventudes (LAJUS), em especial a Professora Glória Diógenes por demonstrar novas possibilidades de pensar a relação do pesquisador diante das particularidades que o campo pode trazer: a arte como um campo potente de saberes, sentidos e formas de expor diante da concretude e frieza daquilo que se apresenta como real.

RESUMO

A presente pesquisa trata sobre os processos de *consagrados* e seus mecanismos de construção de diferenciação entre os DJs da cidade de Fortaleza. Partindo das compreensões de Bourdieu, as ações dos agentes no seu espaço social, indicados pelo *habitus*, criam uma luta simbólica por posições de prestígio através do acúmulo de *capital simbólico* dentro da cena. Através do resgate histórico de suas carreiras, é possível identificar as possíveis instâncias de consagração e legitimação dos agentes. Propus-me a pensar os sujeitos e suas atribuições de sentido que estabelecem a partir das vivências, das ideias e do conhecimento necessário para se tornar consagrado, reconhecido, lembrado pelos demais DJs da cidade. Os dados utilizados são entrevistas com três agentes (Fil, Fran Viana e Rodrigo Lobbão), associadas às notícias e entrevistas veiculadas em jornais, sites, revistas e *blogs* especializados na disseminação das atividades da cena local. Como resultado, percebe-se uma lógica particular, no qual há relação direta entre o acúmulo de conhecimento, proporcionado pelas experiências de sua carreira, e as posições de deferência aos demais.

Palavras-chave: dj; consagração; distinção; música eletrônica.

ABSTRACT

The present research deals with the *consecrated* processes and their mechanisms of construction of differentiation between the DJs of Fortaleza, in Ceará, Brazil. Starting from Bourdieu's understandings, the actions of the agents in their social space, indicated by the *habitus*, create a symbolic struggle for prestige positions through the accumulation of *symbolic capital* within this scene. Through the historical recovery of their careers, it is likely to identify the possible instances of consecration and legitimation of the agents. I proposed to think the subjects and their attributions of meaning that establish from the experiences, ideas and knowledge necessary to become consecrated, recognized, and remembered by the other DJs of the city. The data collected are interviews with three agents (Fil, Fran Viana and Rodrigo Lobbão), associated with the news and stories published in newspapers, websites, magazines and blogs specialized in the dissemination of local scene activities. As a result, a particular logic is perceived, in which there is a direct relation between the accumulation of knowledge, provided by the experiences of their careers, and the deference positions to the others.

Keywords: dj; consecration; distinction; electronic music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Osvaldo Pereira (esquerda).....	54
Figura 2 – Fachada da Periferia.....	66
Figura 3 – Sede do Undergroove.....	77
Figura 4 – Flyer festa Quattuor.....	79
Figura 5 – Fachada Noise 3D Club.....	84
Figura 6 – Recorte sobre Fran Viana em 1989.....	96

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	Compact Disc
CDMAC	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Compós	Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação
DJ	Disc Jockey
E-MUSIC	Electronic Music
FUNCAP	Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
LP	Long Play
LSD	Lysergsäurediethylamid
MDMA	Metilendioximetanfetamina
ME	Música Eletrônica
MEB	Música Eletrônica Brasileira
PL	Projeto de Lei
PLS	Projeto de Lei do Senado
PPGAS	Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
PPGCom	Programa de Pós-Graduação em Comunicação
PPGS	Programa de Pós-Graduação em Sociologia
PUC	Pontifícia Universidade Católica
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	O QUE ESTAMOS PENSANDO?.....	23
2.1	O Som Da Eletricidade.....	24
2.2	Trabalho e trajetória do DJ.....	31
2.3	Sobre a cena.....	37
2.4	Sobre os espaços possíveis.....	39
2.5	Reconhecimento e regulamentação do DJ.....	45
3	CONTEXTUALIZANDO.....	51
3.1	Em terras brasileiras.....	51
3.2	No contexto Alencarino.....	63
4	SOBRE AS INSTITUIÇÕES.....	87
5	ELEMENTOS PARA A CONSAGRAÇÃO.....	102
5.1	Condições socioculturais.....	102
5.2	Estética sonora.....	108
5.3	Dualismo existente: arte <i>versus</i> dinheiro.....	111
5.4	Para ser um DJ reconhecido: “eu só vou dizer que você é um DJ daqui a dez anos”.....	119
5.5	Onde tocar.....	127
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
	REFERÊNCIAS.....	137
	APÊNDICE – ENTREVISTAS.....	142
	ANEXO A – CENA ELETRÔNICA CEARENSE.....	182
	ANEXO B – PARA SENTIR E DANÇAR.....	185
	ANEXO C – HISTÓRIA DA NOITE FORTALEZENSE.....	187
	ANEXO D – CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES.....	191
	ANEXO E – ATRIBUIÇÕES DO DJ SEGUNDO O MINISTÉRIO DO TRABALHO.....	192
	ANEXO F – PROJETO DE LEI No 2.081, DE 2015.....	194
	ANEXO G – PROJETO DE LEI NÚMERO 2081/2015 REGULAMENTAÇÃO DJ.....	197

1 INTRODUÇÃO

“Nomear é uma atividade que permite a coisa ser”
(Charaudeau, 2008)

Desenvolver esta pesquisa se tornou uma grande oportunidade para construir novos olhares, a partir da confluência entre minhas vivências do cotidiano e minhas leituras desenvolvidas no Mestrado em Comunicação na Universidade Federal do Ceará. Os sentimentos envolvidos no processo de construção do pensamento, expostos através da escrita, proporcionam-me inquietações para identificar os sujeitos e suas atribuições de sentido.

Meus primeiros passos foram dados estudando um determinado grupo de DJs¹ de música eletrônica², que se colocaram em posição de *consagração* para a história desse campo na cidade de Fortaleza. Mas por que decidi estudar a consagração dos DJs locais? Desde de 2009 atuo como DJ na cidade de Fortaleza, no qual tive grandes oportunidades em dialogar com outros DJs atuantes na cidade e que acumularam experiências e vivências que envolvem a atividade de discotecagem ou na organização de eventos dos mais diversos estilos. Desta forma, fui percebendo práticas que envolvem a construção de estruturas de poder, no qual, determinados agentes ocupam lugares de destaque no mercado local. Através das minhas experiências enquanto um DJ iniciante, desprovido de capital financeiro para investir em equipamentos e festas, na companhia de alguns outros DJs já estabelecidos nas suas carreiras artísticas, fui percebendo algumas demarcações de lugar em suas falas. Especificamente, em suas entrevistas em jornais de grande circulação no estado, alguns utilizavam determinadas adjetivações entorno de suas trajetórias, criando um senso de classificação entre os iniciantes – geralmente desconhecidos entre os meios de comunicação e os produtores de festas – e os

¹A sigla DJ advém da abreviação da palavra em inglês “*Disc Jockey*”, que no Brasil foi traduzida para “disc-jóquei” ou “discotecário”, ou seja, aquele que tem a habilidade de manusear discos de vinil (ou qualquer mídia) em quaisquer equipamentos de reprodução musical.

² Para compreender (brevemente) sobre o contexto musical em questão, podemos dizer que a música eletrônica engloba inúmeras influências musicais na produção musical em todo o mundo, porém se caracterizando por ser um bojo de ramificações e divisões construídos a partir dos seus surgimentos entre os anos de 1960 a 1980, nos Estados Unidos. Desta forma, ela pode ser conhecida também como um gênero musical que se utiliza de instrumentos musicais eletrônicos, dos códigos binários (uma linguagem específica da informática). Basicamente, ela possui as seguintes ramificações internas: house, techno, trance e drum and bass (DnB) e que serão exploradas posteriormente.

chamados *consagrados*, isto é, DJs conhecidos entre o grande público, com uma carreira estabelecida e reconhecido entre os meios de comunicação.

A partir das primeiras leituras que tive acerca da “consagração”, percebi que este campo é bastante intrigante academicamente, pois para nomear tal grupo é preciso entender as suas respectivas histórias no campo em que atuam. Fez-se necessário conhecer a história do DJ em Fortaleza, iniciada em meados dos anos de 1980, principalmente daqueles que atuavam como percussores de práticas até então incomuns à luz das artes musicais já estabelecidas. Desta forma, interessei-me a pesquisar como se forma a construção de uma carreira consagrada de um DJ local.

Dessa forma, surgiu-se a emergência em compreender minimamente os sujeitos habitantes desse campo, revelando-se como uma primeira pista concreta. A história dos espaços físicos que acolheram ideias e pensamentos de sujeitos atuantes naquele momento na cidade. A compreensão da história da música eletrônica da cidade ainda é difusa, pois não há uma narrativa linear, única ou homogênea. As histórias da cidade estão nos sujeitos que os construíram, nas quais seus corpos carregam momentos, episódios e fazes que ainda não foram explorados didaticamente. Por isso, tal investigação se mostrou desafiadora no sentido de buscar narrativas das suas práticas.

O primeiro motivo, que já pude perceber nas minhas primeiras inserções no campo atuando como DJ e também como pesquisador, é da necessidade de se classificar entre si e nomear alguns DJs atuante³. Os momentos de classificação se dão nas ações, nas suas inspirações musicais, nas festas em que se organizam e tocam. Seguindo esse pensamento, há uma inclinação por parte dos seus integrantes em “analisar” aquilo que é produzido pelos demais, tecendo comentários acerca do som do artista ou do conceito estético que um determinado DJ possui.

Já o segundo motivo possui inteira ligação com o anterior, no que diz respeito à relação de proximidade com meus interlocutores antes mesmo da minha entrada neste mestrado, na qual em 2014 defendi minha monografia no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará sobre as identidades dos DJs de

³ Há uma prática bastante comum entre tais em construir classificações e distinções entre si, no que diz respeito ao seu repertório, bem como seu material de divulgação e suas influências musicais enquanto um consumidor e produtor musical (se houver). Nesse sentido, há uma intensa prática da construção identitária artística de si e dos outros DJs, tornando a compreensão de seus discursos mais complexos por haver construções complexas imaginárias do outro e de seu grupo.

música eletrônica autointitulados *undergrounds*. Essa pesquisa teve como foco a construção das identidades dos DJs, no qual tive a oportunidade de estabelecer relações mais próximas com os meus interlocutores para esta investigação.

Posteriormente, também descobri novos sujeitos de grande relevância para a chamada “cena” eletrônica cearense que, por vários motivos, não estão mais atuando nas articulações locais no momento da escrita dessa dissertação. Estes sujeitos não estão envolvidos diretamente nas festas de hoje, porém, outrora foram extremamente influentes na organização de festas, produzindo músicas ou como sujeitos especializados em algum estilo musical.

Assim sendo, esta pesquisa se tornou duplamente desafiadora, pois o que escrevi aqui é também parte do meu olhar enquanto DJ atuante no contexto local, colocando-me em uma visão singular. Um desafio não só pela questão do olhar que lancei aqui, mas como me articulei com os meus interlocutores, pois em alguns casos, minha relação com eles se dividia entre contatos profissionais e meu interesse em pesquisá-los de forma mais profunda. Assim, por ser DJ antes mesmo do início desta dissertação, criei redes de interação que incluem relações profissionais em festas e eventos na cidade de Fortaleza, das quais me estimularam a pensar algumas questões que serão esclarecidas posteriormente. Além das interações profissionais, a partir do meu interesse em pesquisar o contexto local, fui conhecendo outros interlocutores que até então não tinha uma relação profissional, porém os conhecia através de outras pesquisas acadêmicas.

Olhar para essa temática tão dinâmica se tornou desafiadora pelos seus constantes movimentos. A fluidez dos pensamentos dos interlocutores, bem como suas ações no campo musical de Fortaleza, revelou a urgência em captar os entendimentos mais basilares sobre esse contexto que, a certo nível, se mostraram importantes e possíveis de serem pesquisados.

Essas questões abriram novas possibilidades de pensar esse campo, ao passo que algumas outras questões foram surgindo com a necessidade de deixar o mais claro possível quem são os sujeitos e os profissionais envolvidos e como estes se articulam, definindo-os como interlocutores desta dissertação. O que se configura como música eletrônica? O que podemos compreender sobre a cena? Quem são

aqueles que compõem esse espaço? Quais são e como atuam as instâncias influentes nesse espaço simbólico?

Após o momento de situar o campo, bem como seus conceitos fundamentais, suas tecnologias e meios de comunicação, fez-se importante iniciar sobre os conceitos e ideias que envolvem o processo de *consagração* dos DJs na cidade Fortaleza. Os diversos discursos existentes nesse campo, em certa medida, revelaram classificações entre aqueles mais “relevantes” para o cenário eletrônico local. A partir das primeiras incursões de cunho experimental, associada à minha proximidade profissional entre DJ Fil, Rodrigo Lobbão, Fran Viana e outros, pude vislumbrar vestígios de uma construção discursiva entre eles. Os discursos destes possuem fortes indícios classificatórios, na nomeação de outros sujeitos que, historicamente, atuam (ou atuaram) intensamente ao ponto de deixar marcas simbólicas para o mercado musical eletrônico da cidade.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, busquei instâncias de consagração locais que possuísem o poder de influenciar numa possível legitimação das ações dos DJs no contexto cultural. O trabalho de Marcelo Garson Braule Pinto (2009) revela os processos de classificação por determinadas instituições de consagração através da busca pelo título de “melhor DJ do mundo”. Compartilhando das mesmas premissas conceituais, o trabalho de Marcelo se tornou extremamente relevante para o desenrolar da pesquisa, especialmente à metodologia. Embora Marcelo tenha encontrado, de fato, um ente classificador em âmbito global, materializado em materiais jornalísticos especializados em Música Eletrônica, esta não foi a minha constatação em Fortaleza. Deflagra-se um desafio: como encontrar instâncias que ditam, norteiam ou influenciam o destaque a determinados DJs na cidade de Fortaleza?

Nos meus primeiros movimentos, percebi que não havia instituições especializadas em música eletrônica no estado, mas pude perceber o peso que algumas outras tinham na legitimação das ações dos DJs locais. Na busca por indícios, fui percebendo que determinados DJs eram nomeados como “importantes” ou “relevantes” para Fortaleza em matérias de jornais de grande circulação, ou em *sites* e *blogs* dedicados a expor e discutir elementos da chamada “cena”. Fui percebendo também a existência de materiais (impresso e *online*) produzidos pelos

próprios DJs, sobre o mercado, as tecnologias, moda consumida por eles e o resgate à história local.

A partir de uma breve pesquisa por notícias em jornais de grande circulação, *sites*, *blogs*, portais, colunas e revistas que tinha como foco a veiculação ou a discussão acerca da chamada “cena” local, percebi que alguns DJs eram constantemente citados por esses veículos de comunicação. Percebi que em várias matérias veiculadas no Jornal *O Povo* (PARA, 2012; MOTOR, 2012) e na *Tribuna do Ceará* (BATISTA, 2014) que se detinham na discussão da “cena” ou, até mesmo na veiculação de festas de música eletrônica do estilo *House* e *Techno*, os DJs Fran Viana, Fil e Rodrigo Lobbão eram quase sempre citados como significativos para a história local, seja na atitude vanguardista por ser o primeiro DJ da cidade (Fran Viana) ou por ter construído um legado sonoro (Fil e Lobbão)⁴.

Além de serem constantemente citados em jornais de grande circulação do estado, seus nomes também eram vistos em *sites*, portais e revistas que se dedicavam na discussão e fomento de conteúdo local. Há vários portais de notícias que se dedicam ao mundo da música eletrônica como, por exemplo, o coletivo Pragatecno, criando em 1998 na cidade de Salvador (BA), possui um site⁵ no qual se dedica a fomentar a cultura do DJ, da música, das artes visuais e do mundo digital, reunindo textos, notícias e produções musicais de artistas das regiões do Norte e Nordeste brasileiro⁶.

No processo de construção do *estado da arte*, na busca por pesquisas já desenvolvidas dentro da temática, descobri também que os trabalhos acadêmicos que se dedicavam na discussão da “cena” local, Fran Viana, Fil e Lobbão sempre apareciam como sujeitos importantes a partir do resgate histórico de suas carreiras. A descoberta de pesquisas desenvolvidas por outros pesquisadores revelou, em termos gerais, que as trajetórias desses três sujeitos estariam diretamente ligadas à história dos espaços de lazer de Fortaleza, e, por conta disso, estariam em posições

⁴ Ver em Anexo A, B e C respectivamente

⁵ <https://pragatecno.wordpress.com/>

⁶ Esse coletivo faz entrevistas com determinados DJs que julgam importante ou “relevantes” para a história da cultura de seus respectivos estados, assim como pesquisadores sobre a cibercultura e o mundo digital. Sob a perspectiva colaborativa, o site funciona sem incentivo financeiro direto, tão pouco possui estrutura de pessoal para a produção e divulgação dos textos publicados, estando-o dentro de um circuito relativamente pequeno se comparado com outros sites de notícia específicos para o mercado da e-music – que por sinal serão citados posteriormente.

estratégicas na dinâmica local. Seus nomes foram citados nos trabalhos de Cláudio Manoel Duarte de Souza⁷, Pedro Peixoto Ferreira⁸, Jackson Araújo Júnior⁹, Viviane da Rocha Prado¹⁰, Jefferson Veras Nunes¹¹ e Rafael Silveira de Aguiar¹², nos quais foram desenvolvidos e defendidos por pesquisadores de várias instituições de ensino superior dentro e fora do estado. O campo acadêmico e suas pesquisas chancelam, dão visibilidade e *status* a tantos outros DJs que marcaram o contexto cultural da cidade.

Dessa forma, entendi que os trabalhos acadêmicos, as notícias em jornais, em *sites* e *blogs* especializados no assunto, legitimam esses DJs por conta de suas respectivas trajetórias, nomeando-os como agentes relevantes para o mercado. Obviamente, há outros agentes igualmente admiráveis pelas suas ações no decorrer de suas histórias, especialmente no que diz respeito aos primeiros indícios de discotecas da cidade ainda entre os anos de 1950 e 1960.

Seguindo esse raciocínio, embora não haja pessoas, instituições especializadas, muito menos escolas de formação de DJs que indiquem os parâmetros de qualidade ou de importância de alguns em detrimento de outros, há diversas formas deles serem citados como relevantes para Fortaleza. O campo jornalístico, assim como seus mecanismos de perpetuação dos valores, acompanhado pela sua alta capacidade de divulgação em larga escala, pode, em certa medida, ser um grande espaço de poder que legitima outros, dando espaço para determinados DJs. Mesmo não sendo especializado no assunto, que não saiba

⁷ Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada “Música eletrônica e Cibercultura: ideias em torno da sociabilidade, comunicação em redes telemáticas e cultura do DJ”, em 2003.

⁸ Tese de Doutorado em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas, intitulada “Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase”, defendida em 2006.

⁹ Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Jornalismo da Universidade de Fortaleza (Unifor), intitulado “DJ, dono da juventude: sagrado e profano na festa do Olimpo Moderno”, defendida em 2007.

¹⁰ Livro-reportagem do Curso de Jornalismo da Faculdade Integrada do Ceará (FIC), intitulado: “*CE-Music: um outro olhar sob a cena*”, defendida em 2007.

¹¹ Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulada “Livre, puros e felizes: culturas juvenis e festas *rave* em Fortaleza”, defendida em 2010.

¹² Monografia defendida no curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC), intitulado “Na cabine do DJ: observações na noite dos DJs *undergrounds* de música eletrônica de Fortaleza”, em 2014.

as últimas tendências da música eletrônica, tão pouco saibam as técnicas de mixagem, o jornalismo dá visibilidade para determinados DJs por algum motivo.

Assim, para fins metodológicos, foi necessário primeiramente identificar os DJs que, por sua atuação histórica, são reconhecidos pelos meios de comunicação, pela academia e por outros DJs como consagrados ou de grande influência. Posteriormente, após a exploração de suas trajetórias, escolhi três por amostragem (DJ Fran Viana, Fil e Rodrigo Lobbão) para representarem o universo destes profissionais. Após escolher os agentes, identifiquei seus argumentos que se prendem na questão da classificação de um DJ na cidade, utilizando ferramentas analíticas para explicar as ações destes no campo. Tão logo, utilizo-me das entrevistas como a principal ferramenta de extração das informações que dizem respeito à temática. Além disso, utilizo-me dos dados obtidos em pesquisas em jornais, revistas, *blogs* e *sites* da *internet* como fontes de dados mais detalhadas no entendimento de suas trajetórias.

Pretendi iniciar questionamentos sobre quais são os DJs *consagrados*, bem como as possíveis instâncias que os consagram na música eletrônica na cidade de Fortaleza, a partir da fala de seus integrantes, especialmente os DJs que se colocam como tal. Logo, foi necessário iniciarmos as discussões sobre o capital cultural, suas instâncias de *consagração* e as disputas simbólicas em torno das posições estratégicas dentro do espaço simbólico pertencente (BOURDIEU, 1974; 1990; 1996; 2007), que fazem com que sejam conferidos a eles tal reconhecimento.

Sobre *consagração*, entende-se como uma ferramenta analítica construída por Pierre Bourdieu e diluída em suas diversas obras (BOURDIEU, 1996; 1999; 2011; 2015), das quais a *consagração* se dá por meio da nomeação e reconhecimento do capital simbólico entre sujeitos que estão num mesmo espaço social.

Em termos de referencial teórico, continuo partindo do olhar sociológico de Bourdieu, especialmente no entendimento de *campo* e *espaço simbólico*, no qual produzem uma série de aportes conceituais que tiveram como objetivo compreender os movimentos da distinção, suas possíveis ressignificação, bem como as interações entre os seus iguais, diante de um contexto de sociabilidade em um grupo limitado. Logo, levamos em consideração a obra *A Economia das trocas*

Simbólicas (2011) e *As regras da Arte* (1996) especificamente na discussão sobre o mercado dos bens simbólicos, no qual se estrutura o campo de produção erudita e o surgimento das instâncias de consagração, bem como os conceitos de *habitus*, *campo* e os *capitais simbólicos* revelados no livro *O poder simbólico* (1989) construídos num dado espaço social.

Em uma tentativa de entrelaçar os conceitos do autor com minha realidade empírica, há uma proximidade bastante possível, pois, alguns DJs dão uns aos outros determinados valores simbólicos, no qual todos participam de uma dinâmica de jogo na busca por distinção e posição simbólica de poder. Ou seja, o ato da nomeação é sempre um ato simbólico, na medida em que haja uma intenção ideológica no qual acarretará disputas por espaços e funções de privilégio entre os pertencentes ao campo simbólico específico. Nomear é dar corpo, existir (BOURDIEU, 1996). Dessa forma, a disposição dos conceitos nesta investigação estarão lado a lado com as falas dos interlocutores, assim como suas ligações com outros autores.

Nesse passo, volto-me aos meus questionamentos para esta pesquisa, focando-me em construir algumas perguntas diante do que já foi dito: primeiramente, como podemos conceber o que se chama de um DJ reconhecido no contexto local? Existem instâncias ou instituições (pessoas influentes, profissionais, jornais, *blogs*, *sites*) que conferem a tal DJ essa categorização? Quais os espaços de consagração deste grupo? Nesse processo, percebi que esses indivíduos expressam práticas culturais voltadas para a vida urbana no seu cotidiano dentro de um contexto de multiplicidade de campos de atuação.

Com relação a ideia de “entidade de consagração”, refiro-me a um conjunto de sujeitos e meios – boates, pessoas públicas da cena, casas de festas, meios de comunicação, produtoras, outros DJs – que possuem o discurso de legitimação e autoridade (construídos) em relação a cena eletrônica noturna de Fortaleza. Esses agentes identificam e autorizam, por meio do discurso, festas, projetos e produções de DJs dentro do contexto que criam a partir do seu espaço simbólico. Uma autorização simbólica que legitima o trabalho de outros no campo.

Compreender o que acontece ao redor. A comunicação entre os DJs se tornou virtual e extremamente fluida, em que as trocas entre os produtores, donos de casas e o público em geral mostraram o quanto ela se tornou indispensável nas formas como os sujeitos interagem. As redes sociais mediadas pela *internet* tornaram-se centrais para esses sujeitos e, enquanto espaço de pesquisa, mostra a sua alta capacidade de interação, nas apropriações que eles podem assumir enquanto representantes desse espaço cultural.

Alguns DJs produzem conteúdo dos mais diversos, pois muitos deles são pesquisadores, jornalistas e entusiastas da música eletrônica local. A existência de *sites* e *blogs* especializados na produção de material dedicado, no qual são publicadas entrevistas com DJs, bem como textos relacionados ao mercado musical local, nacional e internacional. Enfim, assuntos de proximidade da prática do DJs como, por exemplo, tecnologias para discotecagem e produção musical, são encontradas em alguns endereços na *internet*.

Nesse sentido, a importância do conhecimento da história desses sujeitos possibilitou o entendimento mais profundo sobre suas ações de hoje. Segundo Jackson Araújo Júnior (2007), na década de 1980 e começo dos anos 1990, houve em Fortaleza um momento em que propiciava a construção de espaços no qual os DJs se tornaram figuras centrais nas primeiras festas, em espaços ainda não utilizados para tal finalidade. Nesse período, havia sujeitos que estiveram à frente na organização de festas, no qual projetavam os primeiros DJs da cidade (e seu repertório) como centrais para a ampliação do cenário musical, que, por conseguinte, proporcionaram ao público experiências sonoras até então pouco exploradas na capital. Foram profissionais que iniciaram suas atividades organizando projetos direcionados à discotecagem, dividindo o palco com bandas e grupos musicais igualmente iniciantes. Assim, os DJs Guga de Castro, Fran Viana, Marquinhos, e outros já citados anteriormente, fizeram parte da construção da chamada *cena*¹³ musical de Fortaleza¹⁴. Utilizei, desta forma, as entrevistas

¹³ Categoria nativa bastante utilizada pelos DJs para descrever o cenário musical de Fortaleza, de forma a incluir todos aqueles que fazem parte (diretamente ou indiretamente) das articulações e movimentações em torno da cultura musical e suas artes. Em muitas falas, a ideia de “cena” é ligada ao contexto econômico para direcionar aos investimentos existentes naquele período do discurso. Logo, a cena estará se reportando ao tempo presente ou a um passado historicamente datado.

¹⁴ Muitos desses DJs, e alguns outros, tocavam diversos gêneros musicais para além da música eletrônica em si, ao passo que a *disco music* o *rock and roll*, o *soul music*, o *funk music*, o *pop* e o

adiantadas por Araújo Júnior (2007) do DJ Fran Viana, por ser o primeiro DJ (discotecário) da cidade. Além do Fran, outros agentes também foram importantes para a implantação das práticas noturnas dentro do lazer da cidade, proporcionando espaços altamente fluidos no que diz respeito à diversidade em vários campos criando, assim, novas possibilidades e opções para aquele horário ainda pouco explorado em Fortaleza.

O primeiro capítulo se detém em explicar onde estamos pisando, nas definições do que é a música eletrônica, sua história e suas ramificações gerais. Apoiado a isso, consta neste capítulo as primeiras reflexões sobre o conceito de *cena*, mercado, trabalho e como se dão diante do contexto de Fortaleza.

A partir da visão bourdieusiana de reconhecimento, também o abordarei no âmbito burocrático do Estado, no processo de legitimação e regulamentação da atividade enquanto trabalhador autônomo inserido no mercado. Como forma de dar dinamicidade às visões, foi necessário também iniciarmos as primeiras discussões sobre a arte como um elemento da indústria cultural de massa, no qual articula movimentos de autonomia da criação e reprodução da arte em geral. Tal processo segue as observações de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer no livro *Dialética do Esclarecimento* (1985), especificamente no entendimento da chamada *Indústria Cultural* e suas formas de mistificação das massas. Além disso, iniciaremos a discussão sobre o conceito de *cena* através do olhar de Will Straw em seu ensaio de 1991, no qual torna-se um dos primeiros trabalhos no campo das ciências sociais a articular com a música eletrônica nos Estados Unidos¹⁵.

O segundo capítulo será dedicado às ideias gerais sobre a música eletrônica (surgimento, características gerais). Serão dados relacionados ao contexto musical eletrônico, no que diz respeito à conceituação, sua origem e chegada até o Brasil, bem como as características de cada subgênero e as suas influências. Abordaremos também as características da chamada “cena” de Fortaleza no que diz respeito ao mercado do entretenimento noturno, suas relações

que hoje se chama de *indie music*, eram bastante presentes nas *playlist* desses e outros DJs nesse período da cidade. Logo, o público teria acesso a uma diversidade musical considerável, que, por sua vez, transformaram essas festas em espaços de experimentação e contemplação das músicas e seus profissionais.

¹⁵ *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music* (1991).

com a música eletrônica e os espaços do DJ na cidade. Finalmente, haverá um breve apanhado sobre o estado da arte das pesquisas acadêmicas desenvolvidas sobre a música eletrônica e a figura do DJ, isto é, autores que já discutiram a temática dentro das Ciências Sociais ou das Humanidades.

No terceiro capítulo encontraremos a discussão das instituições de poder, bem como as instâncias que influenciam, moldam e operam na cidade de Fortaleza. Através das contribuições de Marcelo Garson Braule Pinto (2009) sobre os parâmetros para a classificação dos DJs em âmbito global, seu olhar bourdieusiano nos trará luz ao assunto.

No quarto capítulo encontraremos as entrevistas com os DJs em questão e seus entendimentos sobre o contexto local. A reflexão dos dados diante dos conceitos dos autores abordados nos capítulos anteriores e como as instituições operam nos DJs em questão. Dados primários de entrevistas dos sujeitos, entrevistas publicadas em revistas, *sites*, *blogs* e jornais dedicados ao campo, que dizem respeito ao processo de classificação, bem como os elementos necessários para a consagração.

Para concluir, nas Considerações Finais, após a exposição, partiremos para a reflexão dos dados obtidos durante todo o processo de escrita, tecendo ideias e pensamentos que envolvam os pontos objetivos expostos nesta introdução. Finalmente, novas possibilidades de ver o campo e ação dos DJs na cidade de Fortaleza, assim como os resultados obtidos depois dos intensos diálogos entre as falas dos agentes e as contribuições teóricas.

2 O QUE ESTAMOS PENSANDO?

Para que possamos adentrar nesse espaço, das atribuições de sentido e das ações dos sujeitos dentro do campo da música eletrônica, faz-se necessário iniciar algumas reflexões sobre como um indivíduo age dentro do campo artístico. Sua existência estará fincada na construção de sua identidade ou – para tantos autores – uma representação de um artista que expressa algo (ou alguém) de forma pública, nos veículos de comunicação de sua época. Historicamente, a relação entre o artista e os meios para tal estiveram intimamente ligados, no qual o artista detém a sensibilidade de trabalhar as características da condição humana (sentimentos, por exemplo), porém precisa expor seus trabalhos. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação, sejam eles materiais ou virtuais, precisam de conteúdo dos mais diversos para entreter seus ouvintes, leitores, telespectadores e todos aqueles que consomem tais meios. Tão logo, cria-se um espaço de interação e dependência entre esses dois campos apresentados, no qual um dependerá do outro para a produção e reprodução de suas funções no espaço social.

Com o desenvolvimento (desdobramento) dos processos de reprodutibilidade da indústria cultural e seus materiais de massificação, a construção da representação dos indivíduos e da sociedade da qual participam, bem como os meios de comunicação e disseminação da figura do individualismo, inseriram essas referências como símbolos para os seus espectadores.

A construção do artista como um sujeito “inspirador”, um *tipo ideal* daquele que cria vai se massificando de acordo com a produção cinematográfica na emergência de *indústria cultural*¹⁶. Os mecanismos de capitalização hierárquico dos filmes do estilo *Hollywood* produziram referenciais imagéticos dos sujeitos individualizados, no qual gozam de um padrão de “sucesso” e “bem-sucedido” em todos os seus aspectos (financeiro, familiar, social, bem como a concepção capitalista do sucesso medido a partir do seu alto nível de consumo de bens materiais) que se referem ao seu estilo de vida bastante utilizado em filmes clássicos dos Estados Unidos. Além dos mecanismos da representação do sujeito referência

¹⁶ Referente ao capítulo “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” pertencente ao livro *Dialética do Esclarecimento* dos autores, publicado em 1985. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer introduzem a ideia de indústria cultural como os mecanismos e meios de veiculação em larga escala dos produtos das relações sociais mediadas pelos preceitos do Capitalismo e suas divisões de mercado.

no cinema, há também uma tentativa de construção de um referencial a partir de outros meios de criação na indústria cultural, no qual podem aparecer em meios musicais, como, por exemplo, em artistas de bandas musicais, apresentadores de TV, bem como na compreensão do que o mercado chama de entretenimento cultural.

A compreensão do que é *indivíduo* também passará pelos moldes de cristalização que, até então recém construídos, se formam através dos preceitos de solidificação dos elementos estéticos e escolhas individuais. Desta forma, “na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128).

Nesse sentido, as características que definem a individualidade do sujeito nada mais é do que a repetição de traços que simbolizam determinada atitude iniciada outrora. Uma suposta individualidade que os sujeitos carregam são, só agora, produto de combinações de tendências do simbólico universal. A cultura de massa revela o quanto a exteriorização de uma individualidade – aquilo que diferencia um sujeito do outro – nada mais é do que produto vendável daquilo que se quer transparecer. Ou seja, a mercantilização das individualidades.

Diante disso, este capítulo pretende discorrer sobre o mundo em que o DJ estará inserido, no qual será um agente de produção e reprodução de sentidos e ideias no campo musical ligado ao espaço específico de consumo. Assim, por ser um espaço simbólico específico, no qual tomará como referencial as experiências e episódios de décadas passadas e que, mesmo com o desenvolvimento de novas tecnologias, seus pressupostos conceituais serão os mesmos.

2.1 O Som Da Eletricidade

Para que possamos compreender de forma mais clara as nuances envolvidas na construção da consagração e suas ações para tal, necessita-se também adentrarmos ao um espaço musical ainda nebuloso pela sua alta capacidade de mutação. O que chamamos de “música eletrônica” nada mais é do que o resultado dos processos de transformação da energia elétrica em som. Isso

quer dizer que sua origem advém de equipamentos elétricos e que podem produzir sons audíveis para o homem.

É necessário também dizer que a sua história, bem como suas divisões internas, possui várias narrativas sobre o seu possível local de origem. Isso também é uma de suas particularidades, pois no decorrer do texto teremos inúmeros sujeitos que tomam suas atividades como instrumento para fomentar o contexto musical local. Durante esta pesquisa percebi que quando busquei dialogar com meus interlocutores acerca das histórias e das suas atividades, aprendi que não havia necessariamente uma única forma ou uma única história sobre o surgimento da *House* ou de quaisquer vertentes desta. Assim, o que escrevi aqui é fruto de um processo de pesquisa: acumulação de conteúdo, filtragem para os objetivos desta pesquisa, trabalho de construção lógica e, finalmente, de escrita acerca dessa expressividade musical e artística.

Em vários momentos em que me debruçava sobre a história da música eletrônica, percebi que havia lacunas de conteúdo sobre a sua trajetória. Tive que considerar alguns hiatos históricos, pois não tive acesso a documentos que comprovem ou ajudem a explicar de forma clara seus caminhos.

A partir das contribuições de Cláudio Manuel (2003), especialmente quanto à história dos primeiros movimentos científicos, no final do século XIX, precisamente em 1876, o inventor americano Elisha Gray construiu o chamado “*The Musical Telegraph*”. Nele residem duas características associadas à música eletrônica contemporânea: a geração de sons sintetizados (controlar o som a partir de circuitos magnéticos que os alteram para criar notas diferentes) e a ordenação desses novos sons alterados. Tal invenção criou notas musicais audíveis, através de alto-falantes próprios, transmitidos por linhas telefônicas eletromagnéticas. Posteriormente, foi chamado de “*Harmonic telegraph*”, ou seja, uma pequena caixa com circuitos eletrônicos com teclados.

Segundo o historiador, DJ e professor do primeiro curso universitário de Música Eletrônica do Brasil, Eric Marke, revelou que tais movimentos aconteceram entre o final do século XIX e início do século XX (MARKE, 2016). Especificamente, em 1911 na Itália foi lançado um texto chamado “*La Musica Futurista. Manifesto tecnico*” (*A música futurista. Manifesto técnico*), do musicista Francesco Balilla

Pratella, o qual lançava luz ao emergente movimento futurista¹⁷. Nesse sentido, as artes (incluindo a música) também passariam a ser produzidas por máquinas, as quais absorveram elementos e características do mundo industrial e suas tecnologias.

Em 1913, o também musicista italiano Luigi Russolo, em apoio a Pratella, pública o “*Arte do Ruído: manifesto futurístico*”, que destaca o domínio das máquinas para a produção de sons. Aqui encontramos o surgimento da ideia da utilização de sons e ruídos que as máquinas produzem, na busca por padrões de repetição para que posteriormente pudessem ser organizadas e utilizadas em criações próprias. Os motores elétricos produziam ruídos, que organizados poderiam se transformar em novas possibilidades criativas de música. Em um fragmento do *Manifesto*, Russolo deixa claras as fontes de ruídos que poderiam ser utilizados.

Atravessamos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos fartaremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estralar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras. Divertimo-nos em orquestrar mentalmente os sons de portas metálicas das lojas, das portas batendo, o murmurar e o pisoteio da 4 multidão, os vários estrondos nas estações, nas metalúrgicas, nas tipografias, nas tecelagens, nas centrais elétricas e no metrô.

(...)

Cada manifestação de nossa vida é acompanhada pelo ruído. O ruído é, portanto, familiar ao nosso ouvido e tem o poder de evocar imediatamente a própria vida. Enquanto o som, estranho à vida, sempre musical, coisa em si, elemento ocasional desnecessário, tornou-se doravante para nosso ouvido o mesmo que é para o olho um rosto familiar demais, o ruído, ao contrário, chegando até nós confuso e irregular, vindo da confusão e da irregularidade da vida, nunca se revela inteiramente para nós e nos reserva inúmeras surpresas. Temos certeza então, que selecionando, coordenando e dominando todos os ruídos, enriquecemos a humanidade com uma nova delícia insuspeitada. Embora a característica do ruído seja a de evocar-nos brutalmente a vida, a arte dos ruídos não deve limitar-se a uma reprodução imitativa. Ela atingirá sua maior faculdade de emoção no prazer acústico por ele mesmo, que a inspiração do artista saberá extrair dos ruídos combinados. (RUSSOLO, 1913, p. 03)

¹⁷ Tal movimento se iniciou a partir do lançamento do polêmico texto intitulado “Manifesto Futurista” por Filippo Marinetti em 1909, o qual se dedicava a introduzir um novo entendimento que rejeitava a tradição (todo e qualquer conhecimento histórico ou movimento subjetivo do homem) e celebrava a mudança, a originalidade e a inovação na cultura e na sociedade. Sua grande característica é o enaltecimento às supostas “evoluções” proporcionadas pelas novas tecnologias recém descobertas. Assim, havia uma extrema rejeição pela história (museus e bibliotecas) e um total apoio a violência e ao conflito. As guerras, segundo os futuristas, eram a grande máquina motriz do mundo e suas tecnologias.

Nessa perspectiva, abrimos precedente à origem da natureza sonora que uma música pode ter, a qual sua grandeza nas possibilidades surge a partir da incorporação dos ruídos da cidade. Percebe-se aqui o esboço de uma música de natureza eletrônica num sentido mais tosco da origem sonora. Como consequência, outros musicistas, cientistas e demais profissionais nesse campo começaram a produzir e testar instrumentos de cunho experimental.

Quatro anos após a publicação do *Manifesto dos Ruídos*, em 1917, surge na Rússia o chamado *theremin*, criado por Lev Sergeivitch Termen. Tal instrumento musical usa circuitos eletrônicos para produzir sons audíveis, porém sua manipulação era, naquele momento, incomum. O *theremin* é controlado virtualmente pelos movimentos das mãos. O músico não chega a tocar fisicamente o instrumento, mas a partir do movimento das mãos entre suas duas antenas (uma capta a velocidade das notas e a outra o volume). Nesse sentido, o uso do *Teremim* se aproximava da ideia de experimentação, pois o seu uso parte dos movimentos livres das mãos.

Após o surgimento de inúmeros objetos eletrônicos geradores de som, Fritz Pfleumer criou em 1935, na Alemanha, o K1, o primeiro gravador de fita magnética. Assim, surge a primeira possibilidade de armazenar sons gravados anteriormente, bem como uma nova forma de manipulação do som, pois além de reproduzir sons gravados anteriormente em fitas magnéticas, havia também a possibilidade de edição e até sobreposição das gravações. Nesse momento, o surgimento do K1 seria, além da reprodução, um novo instrumento de produção musical editável (SOUZA, 2003).

Tanto Cláudio Manuel (2003) como Jefferson Nunes (2010) compreendem que há uma intensa relação entre o homem e a máquina por haver uma ligação entre tais para uma “nova” possibilidade de instrumentos emergentes. Tais equipamentos não possuíam manuais de instrução, e por isso, o processo de aprendizagem de tais se dava primordialmente a partir da curiosidade, explorando as suas potencialidades.

Décadas mais tarde, nos arredores de Chicago (EUA), a gravadora Motown Records fundada por Berry Gordy, foi responsável por gravar e distribuir mundo afora a chamada *Disco Music* em 1975, com a junção de algumas

gravadoras independentes. Nesse momento, os discos de vinil (uma das únicas mídias portáteis disponíveis) eram tocados por disco-jóquei (*disc jockey*) nas pequenas casas de baile. Esses discos foram importantes para a ascensão da mixagem, isto é, a arte da transição entre duas músicas, de forma sutil para não interferir no ritmo da pista de dança. Dessa forma, a *disco music* trouxe uma série de mudanças para o chamado *disc jockey* e que evidencia a mudança de status do sujeito com habilidade para discotecar. Segundo o musicista brasileiro Henrique Autran Dourado, a chamada *disco music* seria:

Gênero musical dos anos 1970 que mesclava ingressantes do *soul* e do *rock'n'roll*, surgiu possivelmente após o disco *Soul Makossa*, do Africano Manu Dibango. A gravação teria cativado os músicos do grupo inglês Bee Gees, abrindo caminho para o sucesso do gênero. Basicamente, é uma música de *rock* com pouca ou nenhuma letra, ritmo batido e muito repetitivo, para ser tocado em alto volume e dançado em discoteca. (DOURADO, 2004, p. 109)

Posteriormente, com o desenvolvimento e aprimoramento dos diversos equipamentos sonoros, acompanhado do desenvolvimento de outras tecnologias similares, surge, segundo Souza (2003), o sequenciador (sintetizador) TB-303 em 1983, fabricado pela empresa Roland Corporation. Tal instrumento é considerado como o principal equipamento que possibilitou o surgimento da música eletrônica contemporânea. Ele foi importante para os DJs e produtores musicais daquela época, pois deu a possibilidade de produção simplificada na construção de base para uma música totalmente eletrônica.

Inicialmente, quando falamos sobre música eletrônica, ou melhor, das expressividades oriundas da cibercultura e suas redes de computadores global, estamos jogando luz a um campo de produção sonora (e também de significados) sempre em aberto, não finalizado. Por consequência, ela possui o poder, dentre outras coisas, de refletir sobre o contexto em que é produzida. Segundo o documentário chamado "*Pump up the volume*" dirigido por Carl Hindmarch¹⁸, mostra que a *House Music*¹⁹, ou melhor, a música eletrônica, possui o poder de se

¹⁸ VOLUME, Pump Up the: A History of *House Music*. Direção: Carl Hindmarch. Inglaterra: Channel Four, 2001.1 DVD (80 min).

¹⁹ Estilo da música eletrônica, surgido em Chicago, nos Estados Unidos, na primeira metade da década de 1980. Batida seca, com "viradas" de muitas batidas, vocais femininos, melodia alegre e com velocidades próximas a 120 a 135 BPM (Batidas Por Minuto).

modificar, alterar, atualizar seus caminhos diante do contexto fonográfico em que ela se insere.

Com forte ligação com a *disco music*, a *House music* é considerada um estilo da música eletrônica, surgida em Chicago (EUA) na primeira metade da década de 1970. É o estilo que mais se aproxima das sonoridades da produção mecânica do som. Segundo Erika Palomino (1999), é o estilo fundador do que em seguida consistiria na chamada música eletrônica. Em meados de 1977, a *House* nascia com um nome próprio e como um estilo particular no clube *Warehouse* na mesma cidade, no qual o DJ Frankie Knuckles começava a misturar a *disco* com sons oriundos dos sintetizadores.

Nesse mesmo ano, os produtores Giorgio Moroder e Pete Bellotte lançaram a música “*I Feel Love*”, no qual convida a cantora Donna Summer a interpretar essa faixa que, em termos técnicos, seria considerada por muitos como a primeira música eletrônica no mundo. Ou seja, anteriormente, no período da *Disco Music*, as produções de arranjo e os instrumentos utilizados eram inteiramente manuais. As suas batidas repetitivas foram posteriormente reproduzidas por sintetizadores e, com exceção do vocal de Donna Summer, todo o processo de produção e instrumentalização dos sons era em formato digital. Em um determinado trecho do documentário (VOLUME, 2001), quando fala sobre as possibilidades de sociabilidades nas primeiras discotecas dos bairros periféricos de Chicago e Detroit, fala-se que “as pessoas podem dançar juntas, elas podem conviver juntas. Por isso era importante trazer todos os tipos de pessoas [...] negros, brancos, heterossexuais e gays unidos com a música.” (VOLUME, 2001).

Vale lembrar que a *house*, antes de qualquer coisa, tem forte influência de outros estilos musicais, em especial a *disco music*. Ela – a *house music* – possui variações dentro de si, sendo os mais conhecidos: *deep*, *soulful*, *hard*, *eletro*, *tribal* e *progressivo*. Suas velocidades são crescentes, como também a ideia de ambiente para cada festa. Sua origem é essencialmente periférica, no qual absolveu outros estilos musicais presentes naquele contexto, especialmente a *disco*, o *jazz*, *blues* e *soul*.

Erika Palomino (1999) nos diz mais sobre a relação entre a “evolução” das tecnologias musicais que os curiosos e inquietos sujeitos lidaram com o esse novo gênero mais ácido.

Tipo de *house* acrescentado dos timbres do teclado Roland TB-303. Originalmente um experimento da cena *house* de Chicago, foi criada no final de 1986, quando o DJ Pierre brincava com o TB-303, obtendo com sua linha de baixo uma sonoridade estridente, ‘ácida’. Diferente de tudo o que era feito até então. (PALOMINO, 1999, p. 280)

DJ Pierre começou a usar um equipamento originalmente feito para o *Karaoke*, para cunhar outras linhas de sons, mais baixas e mais ácidas. Pierre, em conjunto do também DJ Earl ‘Spanky’ Smith, cunhou o que foi chamado de *acid house*, o novo estilo de *house*. Eles começaram a reutilizar um equipamento eletrônico, mais parecido com um teclado convencional, porém com diversas variações e configurações de sons. Na verdade, estamos falando do *Roland TB-303*, um sintetizador utilizado para construção de bases musicais.

Paralelamente a esses desdobramentos eletrônicos, nascia também o primeiro selo específico de *house music*, que assinava como *Trax Records*. Nascendo com a ideia de investir primeiramente nesse novo estilo até então só em formato de fita K7, a *Trax* teve o papel de difundir esse estilo, atravessando o oceano até chegar ao continente europeu no formato de vinil. É importante perceber que não há separação nos acontecimentos que citei acima, pois nos primeiros momentos de surgimento até onde estou narrando historicamente os fundamentos da *e-music*²⁰, tudo estará ligado rizomaticamente, onde seria impossível explicar a origem da música eletrônica sem falar da *Trax* e da importância do *Roland TB-303*, por exemplo.

Já o *Techno* possui uma sonoridade bem mais acelerada em relação ao *house*, cuja a intenção é de se aproximar com sons ligados às tecnologias e às máquinas que o homem usa em seu cotidiano. Ele surgiu na cidade de Detroit por volta de 1981, local que possuía uma densidade industrial bastante elevada. Kraftwerk, Derrick May, entre outros, foram quem usaram tal estilo para se classificarem.

Techno - Originado em Detroit (EUA), no início dos anos 1980. Derrick May, Kevin Saunderson e Juan Atkins fazem uma fusão entre o som de Kraftwerk e batidas *funks* de George Clinton. O resultado é uma batida seca,

²⁰ Abreviação para o termo “electronic music”, ou música eletrônica.

repetitiva, 4 por 4, sem vocais. O Kraftwerk é considerado um grupo *Prototechno*, por ser referência para a produção da *techno music*. 130 a 140 bpm. (SOUZA, 2003, p. 126)

Outro estilo que faz parte da música eletrônica é o *Trance*. Sem um local de origem definido, Palomino (1999) refere-se como uma variação da música eletrônica mais melódica de todas, com elementos atmosféricos (o uso de efeitos de *echo*, por exemplo) com forte influência de traços da cultura indiana, supostamente nascido na cidade de Goa, Índia, em meados de 1991.

Já o *Drum'n'Bass (D&B)* é literalmente “batida e bateria”, que é a junção da bateria com o baixo. Nos anos de 1990, o *jungle* é o nome dado ao estilo ainda em processo de transformação e crescimento criativo da combinação, com mais melodias, arranjos e técnica do experimentalismo. Segundo Souza (2003), esse som é símbolo de um som essencialmente periférico, dos negros, com forte influência do *jazz*. É um dos gêneros que mais dialoga com o *hip-hop*, *black music*, no que diz respeito ao uso de batidas, ritmos, melodias e vocais.

Através dessas experimentações que envolvem o homem e a máquina, cria-se diversas possibilidades sonoras sem precedentes, pois as articulações de sentido com a curiosidade do ser humano possibilitaram um novo campo de atuação, no surgimento de novos profissionais e suas demandas de conhecimentos práticos.

2.2 Trabalho e trajetória do DJ

A arte se coloca como autônoma, regida pelas suas próprias linhas de existência e exigência. Por outro lado, na indústria cultural, tudo que se imagina em produzir deve seguir as leis do mercado, inclusive na produção material e simbólica, seguindo a lógica funcional da sua existência.

Assim, trazendo para o contexto desta investigação dissertativa, na música eletrônica de Fortaleza, trato-a como um processo de aproximação entre as palavras dos autores e dos interlocutores, as festas e os espaços, dedicados a uma segmentação de acesso limitado. A arte pode ser compreendida como as músicas que os DJs tocam, nas quais não seguiram (inicialmente) às leis do mercado. Suas produções seguiram seus caminhos autonomamente, norteadas pela criatividade

livre, interessadas em explorar novas combinações de sons, na aproximação entre o homem e os meios tecnológicos de interação, produção e gravação de sons.

Nesse momento, vale expor, diante da minha percepção enquanto DJ, que a relação entre o sujeito portador da criatividade iminente e os mecanismos e instrumentos musicais que terá acesso, possibilitá-lo de criar caminhos de produção voltados para exploração da criatividade, deixando de lado o investimento para o mercado.

Aqui, esses sujeitos que trabalham na exploração de suas criatividade seguiram, até certo momento, “ao sabor do vento”, explorando possibilidades e combinações dos mais variados tipos. Tais sujeitos podem atuar exclusivamente na produção musical, que, posteriormente, são socializadas nas festas em que tocarem. Nesse momento, surge-me um questionamento: se produzem espontaneamente, no aprofundamento de seu “subjetivo”, ocupando boa parte do seu tempo, como fazem para adquirir os instrumentos e os conhecimentos necessários para produzir suas músicas? Como conseguem o aparato financeiro e cultural para produzir músicas dentro da chamada indústria cultural?

A concepção, produção, experimentação e execução de sua arte requer um nível de estrutura e aparato tecnológico bastante específico (no entendimento de que estamos em um campo limitado da cultura, a da produção musical), em que o tempo gasto entre a produção e o lançamento dessa arte dependerá primordialmente de tecnologias musicais de alto custo. Além disso, necessita-se dizer que as tecnologias de suporte para a produção são relativamente difíceis de serem acessadas, pois são instrumentos de alto nível tecnológico que não são fabricados no Brasil. A compra dos instrumentos musicais direcionados (toca-discos profissionais, teclados digitais, sintetizadores e até *notebooks* robustos o suficiente para produzir músicas em nível profissional) leva a um campo de ações limitadas, em que os seus interessados terão que desembolsar quantidades consideráveis de dinheiro para comprá-los e importá-los para o Brasil.

Entretanto, há um mercado nacional que se especializou em importar e oferecer aos DJs e produtores equipamentos, insumos, acessórios e serviços para essa parcela de sujeitos interessados. Em sua maioria, são lojas e fornecedores que vendem em *sites* na *internet*, todo o mundo de instrumentos musicais digitais,

computadores da marca *Apple*, cabos, acessórios e até assistência técnica de tudo aquilo que se vende. Logo, eles não são excluídos da chamada obsolescência planejada (ou programada), no qual a manutenção desses equipamentos precisa ser feita periodicamente e, em sua maioria, são serviços ainda mais especializados e onerosos para quem precisa.

Especificamente no Ceará, com exceção de equipamentos mais populares (caixas de som, cabeamentos e seus acessórios), todos os instrumentos musicais podem vir ou de lojas localizadas nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, que vendem via *internet*, ou de pessoas que viajam para os Estados Unidos (EUA) com o intuito de comprar diretamente das lojas das fábricas, economizando nos impostos de importação. Paralelamente a esses mercados, há também a compra e venda de equipamentos usados através de grupos no *Facebook* por DJs e ex-DJs que querem investir em equipamentos mais novos e sofisticados.

Em outras palavras, o acesso a essas tecnologias e suas técnicas de utilização são limitadas a uma classe específica economicamente, no qual o conhecimento para manuseá-los também se torna restrito. Dessa forma, expor esse contexto mercadológico das tecnologias tem o intuito de demonstrar o quanto a questão financeira torna-se necessária para entendermos as explicações desses sujeitos.

Em outros contextos musicais, sem sair do mundo eletrônico, Ivan Paolo de Paris Fontanari (2003) trouxe uma série de contribuições sobre as características dos DJs e dos sujeitos que consomem tais festas. Especificamente, na construção de uma ligação entre os processos de formação do DJ, sua trajetória de vida e estratégias de financiamento das atividades noturnas. A partir do recorte construído pelo autor, visualiza-se a existência de gerações que atuam de forma distinta, porém participam do mesmo contexto musical. Os primeiros DJs da cidade, lançaram-se em um contexto com poucas referências profissionais e musicais, no qual o conhecimento adquirido era pelas suas ações na cidade, acumuladas pelos erros e acertos na arte de discotecagem – e em certa medida na produção das festas amadoras. Isso se deu pelo fato de que no período dos anos de 1980 em Porto Alegre – incluindo Fortaleza – não haviam cursos de formação de DJs, muito menos de produção de festas.

Assim, houve um acúmulo de experiências vividas nas pistas de dança que, em certa medida, ajudaram a desenvolver suas ações nesses sujeitos nos dias de hoje profissionalmente falando, distanciando-se do amadorismo predominante na cidade. Desta forma, este conhecimento extremamente específico foi alcançado de forma autodidata, entre erros e acertos acumulados durante décadas.

Boa parte dos indivíduos que atuam como produtores musicais na cidade trabalham em outros campos, no qual sua formação acadêmica os coloca no campo da formalidade, em escritórios, atuando como advogados, economistas, arquitetos e em outras áreas, por exemplo. São sujeitos que se sustentam financeiramente nas empresas de suas famílias, dispostos (até então) a continuar e ampliar a herança familiar. São médicos, dentistas, advogados, empresários do ramo da indústria, economistas que seguem uma carreira profissional principal, para que possam gozar da estabilidade e do apoio familiar. Desta forma, trabalham em seus empregos voltados à rotina, na produção de lucros e mais valia para que, no período de “lazer” (geralmente o noturno) possam usufruir das liberdades musicais, na compra de equipamentos para produzir. O acesso à instrumentalidade será possível graças ao trabalho principal no período diurno. Esta questão será exposta nos capítulos seguintes.

Esses sujeitos podem ser compreendidos como sujeitos dotados de acúmulo de privilégios tanto na questão econômica, social e cultural, como no que diz respeito ao acúmulo de experiências. Podem gozar das condições objetivas obtidas através de seu trabalho enquanto profissional liberal, que na maioria das vezes vem de fora do campo cultural. Como já citado anteriormente, usufruem também das condições objetivas dadas pela família, bem como o financiamento direto ou no apoio moral em participarem na organização de festas. Tais são vistos pelos DJs como sujeitos admiráveis e respeitáveis por, além de outras questões, apoiarem iniciativas que não são necessariamente ligadas ao mercado mais geral, isto é, ao mercado massificado e tradicionalmente estabelecido como, por exemplo, o forró. Eles possuem diferentes pensamentos e iniciativas, conseguidos a partir de experiências outrora sentidas.

Esses sujeitos borram as fronteiras da ação do ser DJ. São ao mesmo tempo produtores musicais, investidores e apoiadores por estarem em uma posição

que facilita o acesso às referências musicais nos países de origem, viajando para outros contextos culturais em que a música eletrônica – especialmente o *techno* – é produzida e consumida há mais tempo. Acumulam um *capital simbólico* (BOURDIEU, 2011) através de experiências sonoras que viveram em outros contextos fora do Brasil.

Dessa forma, são patronos de si, acumulando capital financeiro proporcionado pelo seu trabalho ou – em muitos dos casos – se apropriando do acúmulo de oportunidades oferecidos pela conjuntura familiar para gozar de tempo em produzir músicas ou financiar suas próprias festas²¹.

Há também outro modo, nessa perspectiva, de inseri-los como financiadores da arte. Agora estão em uma outra posição, no qual seus amigos e colegas que compartilham as mesmas compreensões musicais – simpáticos ao *house* e *techno* – financiam festas menores, alimentando uma estética e um estilo de vida voltado ao chamado “*underground*”. Ou seja, uma aproximação entre aqueles que querem produzir festas, mas que não possuem meios suficientes para tal, e os apreciadores desses dois estilos musicais que possuem capital suficiente para investir na execução das festas de inspiração estrangeira. Além disso, poderão participar do *line up*²² da festa, dividindo-o com outros historicamente *estabelecidos* no contexto musical da cidade, DJs mais velhos e que acumulam uma certa estabilidade. Em outras palavras, pude visualizar por diversas vezes DJs mais novos financiarem suas próprias festas, convidando outros DJs mais antigos de sua cena como forma de anexar a estes mais novos um *status* ou valor simbólico que os mais velhos possuem.

Embora tais pontos se configuraram comuns entre os meus interlocutores, os espaços das diferenças só foram descobertos com o desenrolar da pesquisa. Na

²¹ Há também casos em que sujeitos possuidores de um conhecimento específico da música eletrônica por acumularem vivências em países onde o contexto eletrônico é mais intenso – Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Holanda e outros países do continente europeu. A partir de experiências vividas em outros contextos culturais, tais sujeitos voltam à Fortaleza com o intuito de reproduzir (ou tentar reproduzir) os mesmos ritmos eletrônicos, configurações de festas e decoração desses países outrora visitados. Nesse processo de mimetismo, investem em festas com referenciais norte-americanos e europeus para justificar sua profissão de DJ em Fortaleza. Não é raro encontrar sujeitos, com todos esses elementos, para se lançarem como DJ e investirem em suas próprias festas ou em eventos de colegas e amigos com a mesma afinidade sonora. São sujeitos pouco conhecidos pelo público em geral, com pouco ou nenhum trabalho que realce sua intensidade enquanto tal (sem página nas redes sociais, sem material gráfico ou quaisquer indícios de que trabalha como DJ), mas que investem em tendências vistas em outros países.

²² Refere-se a lista de DJs que tocarão na festa. São organizados em sequência em consonância com seus respectivos estilos e particularidades sonoras.

verdade, os espaços das diferenças já estavam marcados antes de iniciar esta investigação, ao passo que mesmo atuando como DJ, elas só foram visíveis graças à capacidade interpretativa da Sociologia²³.

Muitas vezes, atuar como DJ é geralmente encarada como uma atividade secundária por ter uma remuneração inicial baixa²⁴, obrigando-os a terem outros trabalhos de caráter principal, monetariamente falando. Logo, ser DJ implica também ter uma determinada profissão que lhe proporcione tempo e dinheiro para investir em equipamentos e pesquisa musical.

Portanto, ser DJ atuante significa, dentro deste contexto, ter disponibilidade aos finais de semana de pesquisar e tocar em festas e eventos noite adentro. Sabendo disso, o consumo de bens materiais necessários para a discotecagem varia entre as aparelhagens, o computador para pesquisar e armazenar as músicas digitais, bem como o investimento em instrumentos musicais. Os níveis de investimento e a velocidade pelo qual se troca os seus instrumentos serão proporcionais à classe social de que faz parte. Nesse passo, a minha posição nesse processo estará à margem, no sentido do investimento mínimo, pelo fato de não dispor de condições financeiras de imediato para tal. Aqui, mais uma vez, reside um dos elementos que considero demarcatório para a definição das diferenças, seja tocando ou pesquisando, no que diz respeito a minha posição social diante dos demais sujeitos.

²³ Agora, vivo em um processo de constante atuação entre dois campos aparentemente distintos, a razão e a emoção em viver no “entre” dois mundos complexos, de códigos distintos, porém com pontos de conexão entre a pesquisa e a ação do DJ. Tenho a intuição que viver “entre” parece ser mais interessante, na ação em borrar fronteiras, no questionamento das certezas e dos lugares comuns que a figura do DJ reside. A percepção que construí com o passar do tempo, alimentado pelas experiências que tive, bem como nos diálogos com alguns sujeitos pertencentes a esse contexto, são os pontos de proximidade entre o eu (indivíduo) e a chamada “cena”.

²⁴ Refere-se ao valor do investimento inicial que um DJ precisa ter. Necessita-se investir em um curso de formação básica em discotecagem, promovido por DJs atuantes, como também sujeitos outrora DJs, porém tiveram que suspender sua carreira por questões das mais diversas e, para não abandonar completamente seu conhecimento absorvido nos seus anos de DJ, oferecem cursos de discotecagem na sua própria casa. Além do curso básico, necessita-se também investir em equipamentos musicais específicos para atuar em festas, em especial a compra de um *headphone* profissional, distinguindo-se dos fones de ouvido convencionais. Posteriormente, é perceptível a necessidade em comprar seus primeiros equipamentos de discotecagem e som, que lhe possibilita tocar em festas e eventos particulares de forma autônoma.

2.3 Sobre a cena

A partir das minhas primeiras leituras, com as reflexões acerca das expressividades juvenis, especialmente no circuito artísticos – seja na música, fotografia, teatro entre outros – ou em quaisquer espaços de subjetivação do mundo, a palavra “cena” rotineiramente aparece nos discursos dos agentes.

A priori, percebe-se uma diversidade de entendimentos e de elementos que contemplem o que se quer dizer com “cena”, especialmente quando ela é inserida dentro da cidade. É uma categorização bastante complexa, pelo fato de ser utilizada em diversos ramos das ciências, especialmente nas humanas e nas artes como um todo. Vale salientar que não caberá a mim construir uma compilação de todos os sentidos de tal palavra.

Assim, para Will Straw (1991) a compreensão da cena (*scene*) estaria voltada às práticas envolvendo determinados sujeitos em volta de um mecanismo cultural. As expressões nos espaços culturais dentro de um contexto, sejam eles sob um aspecto macro ou micro, estão envolvidos em um sentimento de coexistência uns com outros dentro de um processo de diferenciação, confirme as trajetórias de cada sujeito para uma autofertilização.

As a point of departure, one may posit a musical scene as distinct, in significant ways, from older notions of a musical community. The latter presumes a population group whose composition is relatively stable - according to a wide range of sociological variables - and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization. (STRAW, 1991, p. 373)

Para que esse sentimento de cooperação mútua aconteça, é preciso existir o sentimento de comunidade musical, do qual é desenvolvido a partir das práticas cotidianas no processo de trabalho. Straw (1991) revela que o senso de comunidade dependerá de um *link* entre a prática musical atual e a herança musical que envolve o sujeito. A ação do sujeito inserido na cena penderá para seu acúmulo de experiências e vivências no cerne de sua formação enquanto tal.

Nas cenas musicais, esse mesmo padrão de articulação também acontece para construir alianças de entendimentos técnicos – conceitos de estilos

musicais, subgêneros da música eletrônica, entre outros dados elementares para ação – proporcionados pelas formas de comunicação.

Especificamente dentro do contexto da música eletrônica e do DJ como um todo, Straw (1991) contribuiu em apreender que em certos contextos musicais possuidores de um caráter cosmopolita – sua vigilância às mudanças ocorridas em outros lugares – podem proporcionar ao agente uma unidade de senso de participação, de alianças afetivas tão intensas quanto aos observados em práticas que parecem estar mais fundamentadas nas particularidades locais.

Tão logo, foco meu esforço em entender o significado dela para o contexto em questão, no espaço musical eletrônico, encabeçado pelo DJ e pelos artistas que estão ao redor desse sujeito em sua ação. Nessa oportunidade, Souza (2003) expõe as características que a “cena” deverá ter: coletividade e unidade. Esta constatação se deu através de reflexões sobre o entendimento do processo cultural da música eletrônica no Brasil e no mundo, sob o aspecto das linguagens do campo do ciberespaço.

Souza também nos revela que a cena é uma comunidade, no qual a tríade produção/circulação/consumo se consolidam como atividades necessárias para o surgimento de tal. A cena é caracterizada também pela temporalidade e localidade, dos quais são fundamentais para a construção de um sentimento de comunidade através do pertencimento. Nesse caminho, o que Souza chama de *produção* diz respeito aos produtos materiais (CDs, livros, vinis, roupas) e de bens “simbólicos” (concepção de arte, ideias, pensamentos). Já no que refere à circulação, pode-se dizer que são os caminhos que essas ideias usam para se expor, nas mídias que carregarão o subjetivo (*sites*, revistas especializadas, *flyers*, redes sociais) ou também em lojas, bares e festas. Tão logo, para que haja o *consumo* de bens materiais e imateriais é necessário que exista o sentimento de identidade, pelo qual fluirá no cotidiano, alimentando uma ideia de comunidade e, portanto, deflagrando a ideia de “cena”. Ou seja, produção, circulação e consumo andam juntos na formação da cena. A cena seria, então, a superprodução de uma comunidade” (SOUZA, 2003, p. 32).

Ao mesmo tempo, os agentes da cultura não escolhem de forma clara e objetiva o espaço que atuarão, pois se movem conforme vão surgindo as

possibilidades de utilização dos espaços na cidade. Portanto, a cena só existirá se houver um espaço minimamente potente para a ação dos agentes produtores de uma cultura musical eletrônica.

2.4 Sobre os espaços possíveis

Antes de iniciar esse subcapítulo, acredito que vale situar o leitor sobre minha perspectiva, mesmo que já tenha lembrado na introdução. Assim, estas observações são frutos de um diálogo entre as falas dos meus interlocutores e minhas experiências enquanto DJ, atuante em espaços para além das pistas de dança. Assim, Fil me auxiliou em compreender mais precisamente sobre as dinâmicas locais e seus movimentos durante sua carreira, porém foi através de minhas experiências tocando em restaurantes, *lounges* e outros espaços similares que me possibilitaram descobrir tais dinâmicas. Logo, enquanto estava escrevendo esta dissertação nos dias úteis, tocava em restaurantes, bares, cafés e barracas de praia nos finais de semana, dando-me a oportunidade de pensar, refletir e agir no meu próprio campo de pesquisa.

Como já foi arejado sobre a autonomia do campo cultural, as múltiplas possibilidades de utilização da arte – assim como todos os campos de produção erudita²⁵ – a partir da quebra dos parâmetros e regras estabelecidas anteriormente existentes ao artista, o DJ também estará dentro desse contexto daquilo que produz. Utilizando a entrevista do Fil²⁶, a partir de sua fala, pode-se compreender de forma mais clara os campos de atuação do DJ, bem como a noção dos espaços para o mercado em Fortaleza, no qual foi bastante notória às necessidades classificatórias que as lutas simbólicas produzem.

Com o tempo fui aprendendo na “marra” a me posicionar profissionalmente. Não é algo que aprendi lendo em um manual, assim como outros DJs. Eu vejo que há na cidade três circuitos. Primeiro é o corporativo, que são os casamentos, aniversários, coquetéis de lojas, organizado por produtoras especializadas, as cerimonialistas responsáveis pelos protocolos desses eventos, blogueiras e *digital influencer*. Tem o outro circuito que são das festas, o mais antigo e o que sempre existiu desde a época do Fran Viana. Aqui é desde o chamado “club” (boates) e as festas itinerantes em locais aleatórios como, por exemplo, as festas na Lagoa do Colosso [Colosso Lake Lounge], na Guarderia (Praia do Futuro) que arrecada bilheteria. Lugares

²⁵ Segundo as classificações de Bourdieu em sua entrevista com Karl Otto Maue, realizada em dezembro de 1985, em Hamburgo, Alemanha, a respeito dos processos de autonomização do campo da produção cultural.

²⁶ Entrevista concedida no dia 24 de julho de 2017, às 16:57 min, na sua residência.

totalmente diferentes: barracas de praia, prédios no Centro da cidade. Já o outro circuito é referente ao que os DJs chamam de “projeto”, que é um fenômeno relativamente recente na cidade. É o mais legal para mim, porque me faz evoluir cada vez mais com o passar dos últimos anos. Aí são o projeto do Fuji Sushi Lounge [restaurante especializado em sushis localizado na Aldeota, no qual eu e mais dois DJs fazem parte da sonorização do ambiente], o Duro Beach [hotel localizado na praia do Cumbuco, região metropolitana de Fortaleza], Moleskine [restaurante de comidas contemporâneas localizado no bairro da Aldeota]. Enfim, são as residências. Então eu separo em três circuitos aí, saca?! Aí eu consigo mais ou menos me achar, tá entendendo? Eu vejo um circuito de projetos crescendo, como os *sunsets*. Hoje tem uma penca de projetos desse estilo. Só no Cumbuco tem o Duro Beach, a Pousada Kitecabana e o Vila Coqueiro. Já na cidade tem o Moleskine com três anos, o Fuji Sushi Lounge tem uns quatro anos. Então, esse circuito dos projetos está aos poucos evoluindo. Ele é mais sólido, pois ele paga pouco, com pouco investimento em equipamentos, mas ele está lá toda semana.

Como podemos visualizar acima, Fil constrói uma leitura das distinções dos espaços de atuação no mercado do DJ. Primeiro, o “mercado corporativo” (casamentos, aniversários, coquetéis de loja) necessita de signos e significados referentes à um repertório específico, com público específico, no qual não carece de produção musical própria, mas sim da existência de um repertório musical preestabelecido e conhecido previamente pelos seus clientes, que podem ou não interagir.

O segundo circuito diz respeito às “festas” (de música eletrônica ou não), localizadas em boates, casas noturnas ou em barracas de praia (especificamente em Fortaleza). As temáticas seguidas são condizentes a um público que já conhece e consome música eletrônica de uma forma geral, acontecendo geralmente aos finais de semana. Por conta da sua infrequência, as chamadas *gigs* são formadas por um *line up* produzido por produtoras de festas ou por DJs.

Já o terceiro, refere-se aos “projetos”, criados pelo próprio DJ, que acontecem geralmente em barracas de praia, restaurantes ou hotéis, com a intenção de proporcionar aos consumidores desses estabelecimentos músicas para a contemplação e relaxamento. Em muitos dos casos, esses projetos acontecem em barracas de praia localizadas na capital como também praias do litoral fora de Fortaleza, os quais pretendem proporcionar uma sonoridade contemplativa ao pôr do sol – também chamadas de *sunsets*.

Como Fil coloca, ser DJ residente de um determinado restaurante, por exemplo, pode significar uma relação de trabalho, no sentido da criação de uma

rotina de discotecagem durante a semana, diferentemente da imprevisibilidade de datas que um profissional liberal tem. As questões que envolvem a sua contratação (contrato, cachê e condições de trabalho) continuarão dentro da atividade autônoma, criando um ambiente relativamente instável com o dono do estabelecimento. Contudo, embora o DJ esteja dentro desse espaço de imprevisibilidades, ele entende que ser o artista desse restaurante (que geralmente estão situados em bairros com alto poder aquisitivo e que gozam de um *status* por conta de sua alta qualidade em termos gastronômicos) atribui um *status* de importância singular, tanto na sua carreira quanto nas suas redes sociais. Aqui, Fil entende que ser residente de um restaurante de padrão elevado pode ajudar a construir uma identidade distinta dos demais. Além disso, torna-se uma oportunidade para o DJ de demarcar espaço, no sentido de anexar seu nome a um estabelecimento de grande importância gastronômica, ajudando-o a acessar novos contatos com outros sujeitos com influência na cidade.

Dessa forma, por estar sempre tocando em dois ou três dias na semana em vários restaurantes de Fortaleza, Fil também acrescenta que isso possibilita ao DJ ter uma movimentação nas suas redes sociais da *internet*, divulgando e lembrando aos seus seguidores onde irá tocar naquela semana.

Entretanto, ao mesmo tempo em que residir num importante restaurante da cidade, que possibilita construir redes e laços profissionais com seus possíveis clientes, sua atuação ali se limita a uma atividade *freelance*, isto é, atua de forma autônoma, em que seu contrato pode ser facilmente quebrado se o contratante (dono do estabelecimento) não quiser mais seus serviços. Por não trabalhar com carteira assinada, as relações trabalhistas são frágeis no sentido da garantia de direitos, especialmente no que diz respeito ao valor do cachê e à estabilidade naquele local. Isso, portanto, demonstra que esse espaço, assim como tantos outros em que os artistas atuam, se configura como instável no sentido da oscilação das atrações naquele espaço. Ao mesmo tempo em que tocar nesses espaços pode significar *status* e prestígio para sua carreira, também significa instabilidade, no sentido de não haver nenhuma obrigação trabalhista formal, possibilitando a criação de um fluxo entre artistas.

Tão logo, o rodízio de artistas nesses espaços se coloca como particularmente curioso, isto é, embora possuam *status* e prestígio, as condições de trabalho dos artistas que ali tocam são quase inexistentes em comparação ao tamanho do estabelecimento. Configuram-se como espaços complexos, não só pelas questões concretas (valor do cachê e contrato) mas também simbólicas, no sentido do tempo em que ele estará à frente de um estabelecimento importante, ocupando uma posição privilegiada em relação aos demais DJs. Enquanto o artista estiver tocando nesse espaço, absorverá o *status*, a importância e o peso de estar em um ambiente de trabalho privilegiado, mesmo que de forma temporária. Contudo, caso ele seja dispensado ou, em muitos dos casos, não concordar com as condições que o contratante determinará, o *status* do DJ continuará sendo mantido, mas estará limitado ao seu *release*.

Assim, pensando e refletindo com meus interlocutores, tocar nesses espaços, portanto, não significa necessariamente conseguir prestígio ou ser considerado consagrado pelo resto de sua carreira, pois como estamos falando a partir de um contexto fluido (como já mencionado acima), na qual as importâncias e atribuições de sentido dadas ao DJ serão constantemente negociadas. Tocar nesses espaços não significa possuir esse *status* automaticamente pelo resto de sua carreira, mas o ajudará a construir uma trajetória artística diferenciada em comparação aos demais. A fluidez desses espaços pode ajudar a construir a trajetória dos artistas de forma particular, destacando-os por terem um repertório diferenciado que dialoga com a proposta do restaurante. E mais: é com ajuda do *release*, em consonância com as demais ferramentas de divulgação, que ele irá construir gradativamente sua importância perante o cenário local.

Esses três espaços (ou circuitos, para Fil) de atuação em Fortaleza são clarificadores para uma aproximação com os mecanismos de distinção e classificação das lutas simbólicas propostas por Bourdieu em suas obras. Para Fil, quanto mais o DJ se especializa em um destes circuitos, mais terá sucesso. Quanto mais ele se dedica a entender o repertório e todos os processos que envolvem tocar para um público distinto, mas serão suas chances de ter visibilidade e consagração entre os demais da cidade.

As particularidades existentes em cada um dos espaços podem revelar, em certo sentido, o quanto o DJ precisa saber dessas e de outras diferenças anteriores a ele. O modo como ele precisa se vestir, como ele precisa se portar para animar o público ou como tocar aquele repertório, por exemplo, podem ajudar a construir uma carreira em um dos três espaços.

Tomemos como exemplo o repertório escolhido para uma festa de casamento (circuito corporativo), o qual é construído com base dos gostos e preferências dos contratantes, ou seja, do casal. A função do DJ nesse espaço, além de animar, também pode ser de reproduzir os gostos dos convidados e familiares. Festas de casamento, que celebram a união entre duas pessoas, terão convidados igualmente jovens, em sua maioria, com exceção dos familiares que pertencem a gerações anteriores. Por conta disso, não há grandes diferenças nas preferências sonoras entre o casal e os convidados, dando uma relativa homogeneidade dos gostos. Ou seja, nesse espaço as músicas executadas estarão dentro de uma linha de raciocínio, no qual ele pretende agradar exclusivamente aos sujeitos da festa, especialmente ao casal. Nesse sentido, há pouquíssimo espaço para a diversidade sonora no sentido da abertura em expor novos sons, já que o foco é a celebração da união.

Como forma de trazer uma linha comparativa, existe um outro espaço de atuação do DJ, porém, diferente das festas de casamento, são as “festas”, já citadas por Fil. Tais eventos são idealizadas e construídos por *promoters*²⁷ de música eletrônica ou pelos próprios DJs que irão tocar, utilizando-se de temáticas específicas, que o repertório será escolhido pelos próprios DJs. São festas cujo público já consome e aprecia música eletrônica – seja ela em rádio, TV, *internet* ou em outros eventos festivos –, de forma a possuir um certo grau de conhecimento dos subgêneros e seus representantes num contexto global. Também vale citar que muitos desses sujeitos apreciadores do estilo possuem experiências em eventos e festivais desse gênero em outros países ao redor do mundo. Ou seja, encontraremos estes eventos acontecendo em boates ou nas chamadas *raves* ao ar livre.

²⁷ Promotor, em inglês, são profissionais que organizam e promovem diferentes tipos de festas.

Vale mencionar que tais festas são produzidas pelos próprios DJs com o intuito de proporcionar visibilidade perante os demais, bem como na divulgação de suas músicas, mas também para oferecer espaço aos seus outros amigos que compartilham o mesmo repertório.

Percebemos que nos exemplos acima, os diversos espaços variam conforme as regras de atuação, no qual ele deverá reconhecê-los. No campo corporativo – inclui festas de casamento, aniversários e eventos direcionados a uma pessoa –, a autonomização do campo de produção estará relacionada a função de “técnico de som”, o *expert* que venderá seu conhecimento aos dominantes, colocando-o como um simples reproduzidor de músicas.

Já no circuito das festas e dos projetos, temos um caráter de expressividade das subjetivações e criações do DJ. A concepção das temáticas nesses espaços estará direcionada à articulação entre ele (com repertório e conhecimento técnico das vertentes musicais) e o empresário (produtores de evento especializados num determinado nicho de mercado) com conhecimentos técnicos para a materialização de festas para um determinado público consumidor. Aqui reside a ideia do pensamento crítico, o qual defenderá as ideias musicais do DJ, garantindo uma relativa autonomia no campo indo além do já estabelecido. Embora o circuito das festas esteja num espaço relativamente autônomo e livre, a partir das articulações criativas entre o DJ e os empresários, a periodicidade delas não é garantida – diferentemente do contexto corporativo –, conforme Fil nos revela.

O circuito das festas é aquela coisa que ninguém sabe se dará certo. Tem momentos que está bom, mas tem outros que está ruim. Tem festas que só existem no período das férias. Já o corporativo sempre vai existir, pois estará mais para o lado empresarial. Então, eu gosto muito disso, de ler o contexto local assim.

A partir do discurso de Fil, podemos visualizar as proximidades conceituais com Bourdieu na questão da classificação dos espaços de atuação artística, nos quais suas especificidades determinarão as ações do DJ. Fil nos descreve brevemente, mas com riqueza de detalhes, a complexidade e as peculiaridades em cada espaço – com seus respectivos públicos, para não haver generalizações. Esse trecho nos revela a existência de elementos que criam uma ligação entre o geral e o particular e vice-versa. Ao mesmo tempo em que há características extremamente universais no local (nas dinâmicas de mercado e os

sons tocados nas festas), há também particularidades locais nos elementos globais da música eletrônica (nas produções de músicas por DJs da região).

Nesse momento, os espaços possíveis para a atuação serão consideravelmente vastos, onde possibilitaram novos trabalhos e remunerações. Porém, a transformação dessa atividade em um trabalho formal, com parâmetros regulatórios assegurados por lei, estará como um dos novos desafios para o DJ no Brasil.

2.5 Reconhecimento e regulamentação do DJ

É notório a necessidade de expressar uma demarcação de espaço – ora fisicamente, ora simbolicamente – nas atuações e no recorte musical específico, principalmente quando Fil constitui uma unicidade discursiva que: primeiro, critica a indústria fonográfica e as festas relacionadas a uma fatia do mercado já estabelecida – lê-se forró, sertanejo universitário e artistas que estão presentes nos meios de comunicação de larga escala e; segundo, defende seu território de ação, com seu público específico que o consome, elaborando festas com temáticas que se referem às origens, buscando uma suposta “essência” da música eletrônica.

Adorno e Horkheimer (1985) nos falam que a arte segue suas próprias leis de produção, consumo simbólico e apreciação que, conseqüentemente, afetará como os sujeitos atribuíram sentido àquele produto. Ela – a arte – poderá trazer novos significados de como a música é percebida e utilizada dentro do seu próprio campo. Aqui, surgirão outras formas de recepção dessa arte, que seus receptores poderão não estar mais interessados em uma informação que uma obra poderá trazer, mas estarão interessados pelo prestígio anexado àquele material.

O que se pode chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. Consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não conseguem escapar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 131).

Nesse ponto, ambos se aproximam das contribuições sociológicas de Pierre Bourdieu no que diz respeito à forma de olhar o mundo social como a busca contínua por poder, com estratégias para estar no mundo a partir dos jogos e suas

regras. As relações sociais, segundo o autor, estão pautadas, na maioria dos casos, no jogo pela busca e manutenção de hierarquias no campo social em que se atua.

Nesse espaço de consumo de bens simbólicos e suas demarcações conceituais, a chamada “autonomia da produção cultural” tem um papel importante na determinação dos espaços em que ele deverá atuar. Assim, há dois caminhos possíveis para a autonomização da produção cultural: o conhecimento técnico do *expert* poderá ser vendido em forma de força de trabalho especializado aos dominantes, prestando serviço para a manutenção do poder, da ordem, da estrutura das posições do campo; ou pode estar no campo opositor, na construção de conhecimento livre e crítico, autônomo para intervir politicamente no campo, na dissolução dos poderes já estabelecidos até então consagrados para chegar a um outro nível das regras do campo. Temos aqui o chamado capital simbólico, ou seja, através da incorporação de informações específicas àquele espaço social limitado.

O reconhecimento do capital simbólico pelo Estado, em relação aos signos, significados e parâmetros universais que conferem a tal sujeito determinada autoridade, estão em um patamar máximo. As regras (também chamadas de leis) que o Estado propõe para oficializar os valores do capital simbólico são vistas como o grau máximo da legalidade. Já no contexto das atividades do DJ no Brasil, nos parâmetros para definir quem é DJ, as regras nesse campo artístico são bastante brandas, no sentido da definição do trabalho de cada sujeito. Atualmente, as questões que envolvem a definição oficial dos capitais simbólicos para ele, assim como também para outros artistas, estão pairando ainda no reconhecimento destes, no que diz respeito à sua existência e nas suas atividades práticas. A regulamentação deste agente como um trabalhador ainda é extremamente recente, no qual as discussões em âmbito burocrático estatal são datadas no começo de 2007 e, mesmo assim, ainda não foram concluídas, tão pouco transformadas em lei.

É importante reconhecer e regulamentar o DJ enquanto profissional, não só pela discotecagem e criação de repertório, mas também como um sujeito pertencente às práticas culturais dentro do campo musical. A busca por tal regulamentação parte, dentre outras questões, pelo reconhecimento prático nos movimentos culturais do país, tanto na perspectiva do artista (indivíduo que possua a arte da discotecagem e criações a partir da mistura de duas ou mais músicas)

quanto na ideia do trabalhador que produz sua obra a partir do consumo musical e o vende nas festas. Aqui se faz presente a posição do DJ enquanto um trabalhador que produz bens imateriais, com o auxílio da *internet* e dos instrumentos musicais, que podem transformar momentos em experiências singulares. Tudo através da relação entre o homem e a máquina como meio de transformar ideias abstratas em sons.

Em termos objetivos, havia até em 2016 quatro projetos de lei (PL) tanto no Senado quanto na Câmara dos Deputados Federais, que pretendiam alterar a Lei²⁸ nº 6.533, acrescentando o DJ enquanto profissional do meio artístico e, posteriormente, o regulamentando enquanto “profissional de cabine de som” (*disc jockey*) ou como Produtor DJ.

Iniciou-se em 2007, com o então Senador Romeu Tuma (PTB/SP) entrou com um pedido de Projeto de Lei do Senado (PLS) de “*Regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões*”²⁹, nº 740 (BRASIL, 2007). Após discussão na Comissão de Educação, Cultura e Esporte entre os senadores participantes, o projeto foi aprovado e enviado para sanção do então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, que o vetou por completo. Novamente, agora em 2010, o mesmo senador entrou com um pedido de Projeto de Lei (PL 6816/2010)³⁰ na Câmara dos Deputados para alterar a Lei nº 6.533, mas sofreu veto pelos Deputados Federais. Logo em seguida foi arquivado (BRASIL, 2010a).

Ainda em 2010, o então Senador Sérgio Zambiasi (PTB/RS) entrou com um pedido de PLS³¹ (nº 322, de 2010) para alterar a mesma lei e acrescentando DJ como profissional a ser reconhecido, bem como sua regulamentação. Foi incluído, discutido e aprovado na então Comissão de Assuntos Sociais no mesmo ano, ficando no aguardo da aprovação da então Presidente da República em 2015, Dilma Rousseff. Porém, o projeto foi vetado mais uma vez (BRASIL, 2010b). O mesmo Senador entra com um novo pedido de projeto de lei número 3265 na Câmara dos

²⁸ Também conhecida como a “lei dos artistas”. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978.

²⁹ Senado Federal. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/83732>> Acesso em: 16 out. 2017.

³⁰ Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=466336>> Acesso em: 16 out. 2017.

³¹ Senado Federal. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/98689>> Acesso em: 16 out. 2017.

Deputados Federais (BRASIL, 2012), especificamente para apreciação nas Comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público e Constituição e Justiça e de Cidadania, porém não obteve êxito³².

Até então, o DJ era classificado simplesmente como “Técnico em Áudio”, no qual abrange muitos profissionais das mais diversas áreas de atuação. Paralelamente ao processo de regulamentação, em 2013, o Ministério do Trabalho e Emprego do País modernizou a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) e incluiu mais de 60 ocupações, dos quais o DJ faz parte dessa nova atualização das ocupações reconhecidas³³. Desta forma, a atividade³⁴ passará a ser alcançada pelos órgãos públicos (Previdência Social, INSS, entre outros). Também, o DJ passou a ter a possibilidade de ser registrado na sua Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS) como tal, bem como participar dos Programas Sociais que envolvem trabalho e renda. E mais: aquele profissional que se reconhece como “Disc Jôquei” ou “Discotecário” também estará na CBO, porém como sinônimo dentro da categoria “DJ”.

Em 2015, o Deputado Federal Vicentinho - PT/SP, entrou com o pedido de projeto de lei na Câmara dos Deputados (PL 2081/2015), no qual novamente tratava sobre a regulamentação da profissão do DJ³⁵. A proposta foi encaminhada para apreciação nas Comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público e Constituição e Justiça e de Cidadania, na qual foi aprovada pelos deputados das comissões. Em 2016, o projeto foi encaminhado à Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) para ser analisada e discutida³⁶, que, por sua vez, o aprovou (BRASIL, 2015).

Depois de várias tentativas, o PL finalmente é aprovado pela CCJC, na qual determinará de forma mais aprofundada e detalhada as condições necessárias

³² Câmara dos Deputados Federais. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=535142>> Acesso em: 16 out. 2017.

³³ Ver descrição do Ministério do Trabalho em Anexo D.

³⁴ Ver as características e funções do DJ, segundo o Ministério do Trabalho e Emprego, em anexo E.

³⁵ Ver Anexos F e G

³⁶ Câmara dos Deputados Federais. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=1526873>> Acesso em: 16 de out. 2017.

para atuação enquanto DJ ou como Produtor. Além disso, caracteriza o que seria um DJ:

Art. 2º Para os fins desta Lei, entende-se como DJ Profissional o obreiro que cria seleções de obras fixadas e de fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo seu conteúdo, executando essas seleções e divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos ou eletrônicos ou por outro meio de reprodução, bem como aquele que manipula obras fonográficas, impressas ou não, cria ou recria versões e executa montagens sonoras para a criação de obra inédita, originária ou derivada. (BRASIL, 2015a, p. 01).

Segundo o PL, o DJ está apto a atuar mediante a aprovação em um Curso Técnico de Formação e de Capacitação Profissional, em instituições de ensino credenciadas e reconhecidas pelo Ministério da Educação (MEC), com carga horária de 800 horas-aula. Ficará dispensado da comprovação o DJ que já estiver exercendo a atividade de forma profissional há, pelo menos, cinco (5) anos antes da data de aprovação da lei. A contratação dele para eventos específicos poderá ser mediante contrato de prestação de serviços eventuais, firmado por escrito entre o contratante e o profissional.

Além disso, o projeto cria uma reserva de mercado, ao tornar obrigatória a participação de, no mínimo, 70% de profissionais brasileiros nos eventos promovidos no País com atrações estrangeiras. Prevê também uma carga horária máxima de seis horas diárias para o profissional e 30 semanais, ficando assegurado intervalo para a refeição e descanso de pelo menos 45 minutos.

No final do documento, há um item chamado justificativa, no qual um texto descreve outras questões que estiveram presentes no desenvolvimento do projeto. Assim, um texto corrido pondera sobre a importância do DJ e como ele está inserido no mercado fonográfico do Brasil. O texto também comenta sobre a importância desse profissional para a produção cultural, que utiliza suas habilidades sonoras para desenvolver sua criatividade. Há também, segundo as palavras do Deputado, referências que dizem respeito ao diálogo com as categorias dos DJs, especialmente a participação do Sindicato de DJs e Profissionais de Cabine de Som do Estado de São Paulo (SINDECS) como forma de legitimar o projeto.

Nesse sentido, há um esforço por parte de um determinado grupo de DJs, assim como outros profissionais que atuam dentro do contexto de eventos e festas,

com o intuito de transformar essa atividade como um meio de trabalho reconhecido perante a lei.

Assim sendo, estas articulações só foram possíveis graças ao desenvolvimento da cena como um todo, no qual foi proporcionada pelo fomento da produção e circulação de bens simbólicos do DJ no país. Portanto, a sua história carrega um valor considerável quando estamos falando de reconhecimento e regulamentação de uma atividade que envolve arte e mercado.

3 CONTEXTUALIZANDO

Antes de iniciarmos, sinto-me na necessidade de expor algumas questões que me inquietaram durante a escrita. Isso tem a ver com os fragmentos da história do entretenimento noturno, especialmente sobre as casas noturnas, danceterias, boates e todos os espaços que envolveram a prática dos DJs e da Música Eletrônica.

Nesse momento, utilizando-se um viés histórico, precisamos compreender que a cultura, assim como qualquer movimento que expresse arte em geral, faz-se pela reflexão e ação em um determinado período cronológico. Ela – a cultura – pode ser entendida como um dos meios de ler o chamado “real”, bem como as ideias presentes naquele período.

Neste capítulo, abordaremos os caminhos que a atividade do DJ tomou, no sentido das ações dos sujeitos em torno dos bailes e festas que se tornaram icônicos para o movimento dos DJs no Brasil e no Ceará. Claro que não cabe aqui iniciar uma discussão cronológica, muito menos buscar por uma história única desses sujeitos. Deve-se compreender que tal capítulo é fruto de uma investigação por dados históricos de diversas fontes, dos quais partem de diversas perspectivas.

Além disso, este capítulo (assim como o anterior) é fruto de uma construção bibliográfica acerca de pesquisas que envolvem a cena local, na centralização dos dados pragmáticos como, por exemplo, datas, sujeitos e locais que se tornaram relevantes para tal.

3.1 Em terras brasileiras

Diante do surgimento dos gêneros musicais eletrônicos centralizados nos Estados Unidos e no continente europeu, no Brasil a região Sudeste se coloca como um principal meio de ligação entre práticas culturais. Por questões históricas, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro se tornaram a centralidade das “novidades” sonoras, vindas do exterior, tanto na questão da compra de vinis, fitas K7's, equipamentos para DJ, toca-discos e os acessórios que envolvem o mundo das tecnologias musicais.

Por conseguinte, as suas respectivas cenas, isto é, seus bares, as boates e danceterias surgem conforme o conteúdo produzido nos Estados Unidos e na Europa se espalharam para o restante do mundo. Porém, na década de 1950, havia no Brasil bailes tradicionais ligados às classes privilegiadas do país, no qual aconteciam em clubes de associados, geralmente festas temáticas de acordo com o momento. Segundo Claudia Assef (2010), os primeiros esboços de espaços fechados para festividades na cidade de São Paulo se instituíram em bairros de classe média e alta que, em muitos dos casos, aconteciam em grandes salões desses clubes.

Nesse período, tais festas aconteciam em espaços pomposos, com estrutura de iluminação, som de qualidade (para aquele período), animados por grandes orquestras, todos vestidos em traje adequado para o contexto social. Aqui, os altos preços dos ingressos eram o principal meio para “selecionar” o público conforme seu poder aquisitivo, criando um espaço de diferenciação. Nessa construção social, espacial e econômica dos bailes, a cidade do Rio de Janeiro também gozava desses espaços de divertimento das classes privilegiadas. Como falam Leo Feijó e Marcus Wagner (2014), a cena carioca nesse período estava tomada por espaços de grande esplendor, especialmente na questão política que o Brasil viveu.

No Brasil, 1958 foi o ano que não deveria terminar. Tudo parecia uma festa comandada por um presidente pé de valsa e seresteiro, o mineiro de Diamantina Juscelino Kubitschek. Naquela época, vivenciava-se o apogeu do nosso modernismo. Para além da arquitetura de Oscar Niemeyer, a poesia desafiava o concreto e vice-versa. Nas artes, o concretismo criava uma poética combinando forma e conteúdo. A Bossa Nova seguiria a mesma linha estética, misturava o sujeito à paisagem sonora, semeando novos horizontes essencialmente musicais. [...] Era um Brasil democrático que se afirmava com personalidade. (FEIJÓ; WAGNER, 2014, p. 229)

Interessante pararmos para imaginar todos esses acontecimentos em um período de tempo muito curto, em que importantes fatos estão presentes ali. Estávamos a poucos anos de entrarmos do período ditatorial, comandado pelos militares, sem a repressão política, cultural e social, no qual Rio de Janeiro, assim como São Paulo, aproveitava esse momento de pompa. Vale ressaltar que, mesmo nesse período de grandes “progressos”, as desigualdades sociais e econômicas eram latentes, sobretudo no acesso à cultura e ao lazer, em que toda essa narrativa

pertence a uma determinada parcela das classes privilegiadas do país. Ademais, assim como São Paulo e Rio de Janeiro, Fortaleza também passa por esse momento de “luxo” do lazer décadas depois, especificamente nos anos de 1970, nos bailes sofisticados em clubes para determinadas classes sociais. Obviamente, outras capitais também passaram por esse momento, porém foram determinadas a partir das dinâmicas econômicas e sociais próprias.

No mesmo ano, em São Paulo, um sujeito começava a fazer suas próprias festas em salões alugados, pois estava frustrado em nunca conseguir entrar nos bailes por conta de sua condição social. Esse sujeito se chama Osvaldo Pereira, mas naquela época ficou conhecido por substituir uma orquestra inteira por um toca-discos dinamarquês. A chamada “orquestra invisível” consistia em um sistema de som que Osvaldo construiu, utilizando-se de seus conhecimentos adquiridos na sua formação acadêmica de Rádio e TV. Nesse momento, Osvaldo começava a tocar em casamentos e festas de aniversário de amigos e conhecidos no bairro de Vila Guilherme, zona norte de São Paulo, onde mora até hoje (ASSEF, 2010).

Osvaldo começou a fazer festas de bairro, alugando um salão do Clube 220 aos domingos. Assef nos conta, a partir de Osvaldo, como era a dinâmica que envolvia a discotecagem naquele período.

Montei meu toca-discos no palco, distribuí as caixas de som pelo salão. As pessoas que iam chegando não entendiam direito como um som tão potente saía de minha vitrolinha. Tinha gente que subia no palco para ver. Às vezes, eu ficava escondido num cantinho ou deixava a cortina fechada. Aquele sonzão todo e nenhum músico, o pessoal ficava meio assim. Daí um primo meu deu a ideia de divulgar que os bailes eram animados pela orquestra invisível, porque ninguém via direito de onde vinha o som. Eu gostei disso, achei charmoso. E completei com um nome em inglês bem bonito. Eu virei a Orquestra Invisível Let's Dance. (ASSEF, 2010, p. 24)

Aqui, percebe-se também a origem do DJ (ou discotecário naquele momento) como um profissional liberal que centralizava todas as funções para que aquela festa pudesse acontecer. Em minha monografia³⁷ defendida em 2014, na qual trabalhava a questão da identidade do DJ, o caráter multifacetado em que ele estará envolvido lhe obriga a possuir outras habilidades além da mixagem e seleção de músicas (AGUIAR, 2014). Assim, Osvaldo além de DJ era o seu próprio empresário, técnico e *roadie*.

³⁷ Na Cabine do DJ: observações na noite dos DJs Undergrounds de música eletrônica de Fortaleza.

Figura 1 Osvaldo Pereira (esquerda).



Fonte: ASSEF 2010

A ideia desse profissional como sujeito multifacetado se mostra presente em tempos atuais, no qual o temos (insiro-me como tal) como um profissional com múltiplas ferramentas de construção de si, sejam elas de forma material ou virtual. Basicamente, nota-se que estamos mergulhados desde o seu surgimento num mundo de tecnologias e seus conhecimentos específicos, no qual nos coloca em intensa relação cotidiana. Ou seja, a cibercultura nos persegue (e vice-versa) a partir do momento em que utilizamos as tecnologias para criar, recriar, reproduzir e reinterpretar músicas de forma autônoma.

Por conta disso, diante do diálogo com o mercado, apropriamos diferentes conhecimentos técnicos e específicos para a nossa construção enquanto DJ profissional, no que diz respeito aos seus conhecimentos práticos. Exemplificando, Fil nos conta em sua entrevista do dia 24 de julho de 2017, em sua casa, que construiu uma série de estratégias baseadas em técnicas da publicidade e propagandas que lhe ajudam a manter sua fonte de renda tocando em festas e eventos pela cidade. Quando perguntado sobre a sua rotina semanal, Fil traz elementos favorecedores para as chamadas “residências”, que consistem em ser o DJ semanal de um determinado estabelecimento como, por exemplo, restaurantes, hotéis, barracas de praia, entre outros locais que conferem a ele seu trabalho diário.

Por exemplo, toda semana estou ali tocando, movimentando o meu *Instagram*, o *Facebook*, criando postagem e se movimentando. Sabe o porquê? Porque quando o cliente vai lhe procurar nas suas redes sociais, encontrará os locais que você toca toda semana.

[...]

É mais uma rotina, pois lhe dá uma sensação de trabalho. Quando eu comecei a fazer uma arte só as datas da semana, tive que colocar isso na minha rotina. É assim: minha segunda é como se fosse o meu domingo, no qual eu começo a me programar para a semana toda. Daí, sento em frente ao computador, vejo o que tenho que fazer, confiro as datas da semana, faço as artes e logo em seguida publico nas redes. É a minha rotina de trabalho. Não faço isso só para me promover ou ganhar curtida. Quem me contrata me contrata justamente por isso. Ele me vê presente, me vê todos os dias nas redes sociais avisando que estarei tocando em algum lugar. Toda semana eu posto minha agenda, no qual eu marco o meu cliente na festa ou no restaurante dele. Aí eu monto uma legenda para agradá-lo, que para o DJ é clichê, mas para o cliente é uma coisa legal. Tudo isso faz parte da minha rotina. Até a forma como crio as legendas, utilizando de termos que o cliente entende, ou até uma pessoa, por exemplo, que não entenda nada de música eletrônica possa entender. Saca?! A linguagem que você usa nas suas postagens precisa ser igual ou parecido com aquele ambiente.

De fato, a compreensão de Fil sobre o seu trabalho vai além do momento da discotecagem, muito anterior ao dia do evento, na construção dos materiais para a divulgação de seus eventos, *flyers*, *set's* ou mesmo de sua agenda semanal. A publicação de conteúdo, seja ele qual for, se torna importante para a construção de um DJ atuante na cena e no mercado da música da cidade, no qual as redes sociais da *internet*, como *Facebook*, *Instagram* e outras, são as principais ferramentas de divulgação das festas e eventos. Além disso, vale destacar que, além de produzir material para o seu público, Fil também faz a prospecção de seus possíveis contratantes nas redes sociais, construindo um material gráfico para atrair a atenção de seus possíveis clientes.

Voltando ao contexto de Osvaldo Pereira, logo após ficar conhecido como tal, outros discotecários também se sentiram estimulados a fazer o mesmo em suas festas, para seus amigos, em outras regiões da cidade. Sobre a questão da identidade, Osvaldo revelou que embora muitas pessoas o considerem o primeiro DJ do Brasil (assim com a própria Cláudia Assef), sua função naquele período estava direcionada única e exclusivamente na construção de repertório e não da discotecagem. Para ele, o DJ estaria em outro patamar técnico, pois deteria um conhecimento de mixagem, além de ter uma performance envolvida. “Embora a raiz da palavra seja a mesma, a parte técnica não existia na minha época. Não tinha essa de emendar uma música na outra, o máximo que se fazia era tentar grudar os ritmos para que as pessoas não parassem de dançar.” Osvaldo, na verdade, estava

mais preocupado no repertório do que na busca por notoriedade ou atenção, às vezes até escondido atrás das cortinas. (ASSEF, 2010).

Posteriormente, com a popularização das festas estilo “orquestra invisível”, sempre comandadas por discotecários, as rádios começaram a abrir suas programações para as músicas que os discotecários tocavam em suas festas. Donos de repertórios gigantescos naquela época, a rádio possuía um papel importante, pois era por ela que seus ouvintes poderiam desfrutar de músicas em seus lares, porém a atualização de seus repertórios era lenta. Os discotecários, por sua vez, possuíam uma maior habilidade em construir repertórios a partir da interação com o público de seus bailes, dando-lhes uma diversidade musical para além do que se ouvia nas rádios e nos meios de comunicação de massa. Além disso, utilizavam-se da compra e venda de vinis tanto no território nacional quanto no exterior, alguns ainda desconhecidos até para os radialistas.

Nesse processo emergente no Brasil, na mesma década, extremamente dominado por homens, a produtora musical Sônia Abreu se tornava a primeira mulher DJ da cena paulista e, por conseguinte, a primeira do Brasil. Sua carreira se inicia em 1968, o qual trabalhou como programadora na rádio Excelsior/Globo por dez anos, produzindo coletâneas para a rádio e para a gravadora Som Livre. Sônica ficou conhecida na cidade de São Paulo por criar a rádio móvel “Ondas Tropicais”, num ônibus com um sofisticado sistema de som que levava suas músicas por diversos espaços da cidade.

Na década de 1970, as rádios começavam a convidar os primeiros discotecários, que agora possuíam minimamente técnicas de mixagem para o mercado fonográfico. No Rio de Janeiro, o DJ Big Boy foi um dos primeiros a participar de um programa de rádio dedicado ao DJ, cujo seu programa semanal produzia repertórios de músicas ainda desconhecidas pelas grandes massas (ASSEF, 2010). A ideia do DJ como sujeito que traz as “novidades” musicais se faz presente no Brasil, não só pela sua capacidade de pensar através da música, mas de proporcionar novos sons e novos artistas produzidos no exterior.

O ato de importar vinis de bandas e artistas de outros países, sobretudo dos Estados Unidos, revela também a carência e a demora por novidades por parte das estações de rádio e TV do país. A partir daí Big Boy produziria suas próprias

festas que tocavam novidades, incluindo a *black music*, *disco* e *rock* em grandes casas de festas do Rio de Janeiro.

Nesse mesmo período, especificamente em 1977, o filme *Os Embalos de Sábado à Noite (Saturday Night Fever)*, do diretor John Badham, tendo o papel principal interpretado pelo John Travolta, trouxe para o mundo a *disco music* como um novo som dançante para os grandes bailes. Tendo em vista que até então a *disco* se caracterizava como um som *underground*, dos bairros periféricos de Nova Iorque (EUA), aglomerava as diversas minorias do país como, por exemplo, gays, negros, lésbicas, travestis. O filme trouxe à tona um “novo” estilo de dançar, em um ambiente de aceitação às diversidades, trazendo também o branco para essa jogada, “embranquecendo” um som de origem negra e periférica.

Com isso, a relativa aceitação da *disco music* por parte das classes médias brancas brasileiras o tornou um som emergente para a indústria fonográfica, especialmente para os meios de comunicação. Um ano após o lançamento do filme, a Rede Globo constrói um entendimento da *disco* fora dos guetos, dos bairros periféricos e de suas minorias, produzindo a novela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, em 1978. Acompanhando esse ritmo, antes disso, em 1976, o compositor e produtor musical Nelson Motta cria “As Frenéticas”, grupo feminino formado por seis integrantes que trabalham em sua discoteca chamada *Frenetic Dancing Days*, na cidade do Rio de Janeiro.

Com as contribuições de Assef, podemos compreender um pouco como esse contexto operava, no sentido da notoriedade que aquele novo espaço se tornará.

Em uma semana, o lugar já tinha virado hit. Iam lá desde socialites e surfistas até artistas, como Sônia Braga, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia e Cazuza, que tinha 16 anos de idade. “Era a síntese do ecletismo. O João-ninguém dançando ao lado de Ney Matogrosso, do Gilberto Gil ou Glauber Rocha”, completa Motta. “Em 1976 ainda rolava muita repressão política no Brasil. As pessoas iam às discotecas para extravasar, botavam pra foder mesmo”, diz ainda. Seguindo à risca o mote das discotecas norte-americanas, dentro da *Dancin' Day* tudo era permitido. (ASSEF, 2010, p. 60)

A respeito do que se consumia dentro da boate, em termos de drogas, Motta também revela que era o local onde “tudo era permitido”, inclusive na mistura de álcool com Mantrix, um remédio vendido nas farmácias naquela época,

proporciona alucinações – além do alto consumo de cocaína era visto livremente para qualquer um que precisasse ir ao banheiro.

Uma das consequências do filme *Os Embalos de Sábado à Noite*, tão emblemático desse movimento emergente para a indústria fonográfica mundial, em 1977 nasce no bairro de Manhattan, em Nova Iorque, a discoteca Studio 54, segundo esse novo rumo da *disco*. Estabelecida em um dos bairros mais representativos de uma vida cosmopolita, o Studio 54 recebeu shows de bandas e artistas famosos da *disco*, bem como da *soul* como, por exemplo, Village People, Donna Summer e James Brown, que faziam performances ao vivo para um público específico, pertencentes às classes altas da região. Sua importância e notoriedade se constituíram a partir de uma nova ideia de espaço, no qual conectava sua estrutura de luxo e sofisticação, acompanhada por um estilo de vida pomposo, com celebridades dos diversos campos do entretenimento. Artistas de grande relevância, de diversas áreas: Elton John, Andy Warhol, Michael Jackson, Grace Jones, Diana Ross, Olivia Newton-John, Mike Jagger, Woody Allen, Calvin Klein, entre outros.

Nesse contexto, a chamada “era *disco*” significou muito mais do que um momento de celebração, ela conduzia a vida das pessoas, mesmo que fosse por algumas horas dentro de uma discoteca. O discotecário, por sua vez, começará a construir uma importância no seu papel de conduzir musicalmente a noite das pessoas, bem como proporcionar-lhes novos sons e novas combinações entre as batidas cadenciadas e os vocais de grandes nomes para a música mundial. Para Bill Brewster e Frank Broughton (1999), o DJ se tornou uma figura importante para o mercado musical. Seguindo essa linha de raciocínio, para os autores, o DJ é um “herói desconhecido”, pois possui a capacidade de construir repertórios que atribuem sentido ao seu público nas boates, e isso se inicia justamente na década de 1970.

This was when he became a star, even a god to his dancefloor. This was when he learned his vocabulary of mixing techniques, and this was when the industry recognized him as the person best placed to create dance music rather than just play it. (BREWSTER & BROUGHTON, 1999, p. 127)

Foi também nesse período que surgiram os primeiros *remixes*. A partir do momento em que o discotecário passa a ser DJ dominando as técnicas de mixagem e, ao mesmo tempo, sentindo a necessidade de ter versões mais longas de músicas

conhecidas, passa a produzir suas próprias combinações entre batidas e vocais. As músicas comuns que tocam nas rádios, por exemplo, têm pouco mais de três minutos, sempre preferíveis para os meios de comunicação em massa por conta do curto tempo de duração dos programas. Entretanto, essas mesmas músicas eram desvantajosas para o DJ, pois precisava manter o público dançando até de manhã.

Nesse processo de adaptação, surge na *disco music* uma das características mais definidoras da origem da música eletrônica: o tempo. A partir do esforço dos primeiros DJs em prolongar as batidas de uma determinada faixa de sucesso, cria-se a necessidade de novas combinações de batidas que prolonga o tempo da música original. Dessa forma, o DJ se colocaria como um sujeito criador além do seu repertório, inventando combinações entre músicas já existentes, colocando-as na centralidade.

As primeiras experiências com a arte de reconstruir músicas aconteceram no rádio. Ao requisitar DJs para dar uma cara mais radiofônica às músicas, as emissoras serviram de estágio para que os profissionais das *pick-ups* dessem um largo passo à frente. (ASSEF, 2010, p. 125)

Cria-se uma nova ferramenta de *marketing*, uma demonstração criativa de suas habilidades. Nas rádios, o DJ tornar-se-ia uma figura imediatamente ligada à diversão, tendo em vista que alterava músicas dando versões únicas às rádios e às festas.

Em termos gerais, a música eletrônica chegou ao Brasil de forma bastante tímida, sendo consumida inicialmente nos espaços onde o “novo” era mais recebido, nas boates voltadas para o público LGBTT. Por conta disso, acompanhado pelo histórico desse som, havia uma certa resistência por parte das massas. No país, as danceterias eram os grandes espaços possíveis para a introdução das músicas feitas em computadores, construindo um grande terreno possível para experimentações (ASSEF, 2010).

As primeiras danceterias em São Paulo, segundo Assef, se configurava como um espaço de seleção musical diversa, heterogênea, atraindo os diversos tipos de público. A questão da diversidade ia além da sexual, na qual não poderíamos traçar um padrão de vestimenta, tão pouco sexual, porém o *rock* gótico e triste estava em voga e o preto se tornava quase obrigatório.

Em São Paulo, a danceteria Madame Satã se colocou como o mais emblemático e sintetizador espaço da diversidade de públicos, nas formas de se vestir, nos estilos e todos aqueles que consumiam a chamada “cultura *clubber*” da cidade. Um casarão na rua Conselheiro Ramalho, 873, no bairro Bela Vista, era um dos mais emblemáticos espaços que celebravam a liberdade, o espírito crítico, a moda como uma “expressão pessoal de que já se teve notícia em solo paulistano” (PALOMINO, 1999, p. 19). Entre 1984 e 1986, para Palomino, foi o período áureo do Satã, no qual os DJs Magal e Marquinhos MS comandavam o som.

O lugar abria todo dia, menos domingo, e na segunda-feira havia o cabaré, onde as pessoas dançavam de rosto colado. Todo mundo ia todos os dias. Quando entrou em declínio (e veremos que o ciclo costuma ser bem definido), a casa deixou um vácuo. [...]. Daquele som de *rock* alternativo do Satã, o DJ descobriu a house music que aparecia para o mundo e iniciou um projeto para divulgar o gênero no Brasil, distribuindo panfletos e realizando programas de rádio dedicados à dance music. Para muitos, MS foi o maior DJ brasileiro de todos os tempos, um visionário que no início da década já vislumbrava a ascensão do drum'n'bass. (PALOMINO, 1999, idem).

Com o passar dos anos, entre 1987 e 1988, as danceterias de São Paulo começaram a mostrar sinais de fadiga, dando lugar a novos clubes sem luxo (distantes das ideias estéticas dos tradicionais bailes das classes privilegiadas), criando novos conceitos de danceteria para as massas. Para Palomino, nesse período o DJ só poderia escolher o *house music underground* para tocar nas novas casas insurgentes na cidade, criando o conceito de *club* a partir da explosão da *house* no mundo. Nesse passo, o *club* paulista Nation foi o pioneiro a seguir esse novo direcionamento de especificidade sonora.

Para chegar à pista é necessário descer as escadas e atravessar todo o clube. Com janelas de em forma de escotilha – as amebas –, por onde se vê seu interior, a pista lembra a forma de um aquário, separada por uma porta dupla, tipo saloon. Junto a ela, do lado de dentro, há uma bancada conhecida como ‘parece’. Uma vez, de lá de cima da parede descem quatro garotos, como se estivesse coreografado, dançando step ao som de *Get off*, do Prince. Subir e dançar na parede é considerado um sinal de estar ‘bem lôco’. (PALOMINO, 1999, p. 20)

Nesse mesmo período, em 1988, coincide com o chamado “verão do amor” europeu, que consistiria no momento em que o *ecstasy*³⁸ era descoberto nos

³⁸ É composto pelo MDMA (metilenodioximetanfetamina) feito em laboratório, criado pelo PhD Alexander Shulgin, Bioquímico da Califórnia em 1912. Tinha a função terapêutica na era da contestação da psicanálise (procuravam sanar distúrbios psicológicos através da química, e não por tratamento convencional com psicólogo).

clubs da Inglaterra. O grande consumo das drogas de laboratório pela “geração química”, acompanhada da *house music*, produziu novas compreensões sonoras, que possibilitaram o descobrimento de novas combinações dentro da música eletrônica. No Brasil, esse movimento se iniciou seis anos depois da Inglaterra, em 1994, no qual o consumia de forma hedonista, na busca por diversão, diferentemente do seu país de origem. “É uma juventude que toma droga por simples vontade, num escapismo que (...) não vai mais além do que tentar ter uma grande noite sob a luz estrobo, participar da música, compartilhar experiências com os amigos.” (PALOMINO, 1999, p. 86).

Nesse período, também surge a boate *Hell's Club*, um espaço apertado e quente, que seguia o ritmo do “verão do amor” da cultura *clubber* que existia na cidade de São Paulo. Embora a casa fizesse vizinhança com uma delegacia distrital, sua fama foi moldada pelo alto consumo de *ecstasy*, assim como MDMA puro e outras drogas sintéticas recém-chegadas no país. Mesmo estando ali, aos olhos da polícia, para seus frequentadores, a *Hell's* se firmava como um espaço “genuinamente *underground*”, no qual a música *Techno* e o *Acid-house* eram as principais forças motrizes das noites e das manhãs de muitas pessoas. O DJ residente era o Mau Mau, um conhecido DJ que já tinha tocado em outras casas similares nas noites de São Paulo, no qual recebia outros DJs convidados para trocar músicas entre si. Mau Mau é considerado por Assef, bem como outros DJs da cena paulista, como o “pastor” da música eletrônica, por ser um DJ *underground* que tocava em diversas casas, como a Madame Satã, já citada anteriormente.

Na década de 1990, uma nova modalidade de *club* chega a São Paulo, os “superclubes” consistiam em grandes espaços para grandes quantidades de pessoas, bem como seu sistema de som pensado para estilos mais radiofônicos, porém com alguns traços da cultura *underground* com o *Techno*. Esses superclubes eram o B.A.S.E e o Florestta, que surgiram em 1996. Para Palomino, ambos passaram a atrair outros tipos de público às pistas, levando seus eventos para as colunas sociais dos jornais da cidade. Tão logo, seus públicos eram formados predominantemente por uma nova juventude das classes mais privilegiadas, pertencentes a famílias de empresários.

Com a popularização da música eletrônica nesses “novos” espaços pelas classes mais privilegiadas, especialmente os heterossexuais que acabavam de chegar, desprovidos do *modus operandi*³⁹ que o mundo *clubber* exige, fez com que houvesse uma mudança de público. Segundo Palomino, criou-se um processo migratório por parte dos seus antigos frequentadores, visto que as pistas não abrigava mais os heterossexuais e os gays concomitantemente. Essa nova dinâmica acontecia ao som do *Techno*, ou melhor, do “hetero-techno”.

São nessas festas iniciais do clube Floresta que começa a aparecer algo inexistente na cena techno em todo o mundo: violência. Com um público que inclui patricinhas desgovernadas e bofes lutadores de jiu-jitsu, brigas e confusões são frequentes, bem como a crítica (também chamada de coió) às bichas mais montadas, que praticamente deixavam de ir ao clube com medo de agressões e do clima de animosidade. (PALOMINO, 1999, p. 111)

A partir daí, surgem novos *clubs*, alguns mais definidos musicalmente do que outros, produzindo novas festas, com diferentes temáticas, filosofias e perspectiva em termos musicais, sempre no esforço de acompanhar as últimas novidades dos países da Europa e dos Estados Unidos. Novos modelos de festas sempre estão a surgir, de modo que muitos sujeitos os tomam como inspiração para produzir suas próprias festas em terra tupiniquim.

Segundo Assef, foi com a ida do DJ Marky e Patife a Londres que o Brasil se colocou no patamar de produtor musical diante do mundo, especificamente para a divulgação de suas músicas estilo *drum'n'bass* em 1997. Com o produtor Xerxes de Oliveira, os dois DJs iam e voltavam de Londres para conhecer a cena de lá, fazer contatos e criar laços para troca de ideias e sons. Após muitas idas e vindas, após muitas trocas de ideias, ambos começaram a produzir festas direcionadas aos seus estilos no Brasil, tendo em vista que o *drum'n'bass* era pouco conhecido na cena de São Paulo. Suas festas tomaram proporções intercontinentais, ao ponto de trazer selos internacionais de *drum'n'bass* ao Brasil, trazendo DJs desse estilo ao país e vice-versa.

Alguns anos se passaram para que o DJ Marky, com seu produtor Xerxes de Oliveira (XRS), pudesse lançar o que seria a primeira música eletrônica brasileira a alcançar as paradas de sucesso na Inglaterra em 2004. A música se chama “LK”, feita a partir de um *sample* da música “Carolina Carol Bela”, de Jorge Ben e

³⁹ Modo de agir, modo de operar, modo de se comportar diante de um contexto alheio.

Toquinho. O sucesso fez com que se tornasse o single “mais bem-sucedido da história da música *pop* brasileira na Inglaterra, superando Tom Jobim e Sepultura” (ASSEF, 2010, p. 195).

3.2. No contexto Alencarino

Basicamente, as primeiras pesquisas de cunho acadêmico sobre o contexto musical noturno de Fortaleza, que tratam especificamente sobre a música eletrônica e o DJ, datam a partir de 2007, variando entre trabalhos monográficos, Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC), e dissertações dos cursos de graduação em Jornalismo ou no Mestrado em Sociologia respectivamente.

O trabalho de Jackson Araújo Júnior, intitulado “DJ, dono da juventude: sagrado e profano na festa do Olimpo moderno”, defendido em 2007, pela Universidade de Fortaleza (Unifor), colocou-se como primordial para a descoberta de dados mais precisos já expostos sobre matérias e notícias dos jornais de grande circulação⁴⁰ na academia. Este trabalho se dedicou a colocar o DJ como um herói moderno, no qual tem o papel de sacralizar o tempo e o espaço na sua ação a fim de “interromper” o cotidiano. Utilizando-se de autores das ciências sociais, antropologia e da linguagem, Araújo Júnior também se utilizou de materiais jornalísticos, assim como entrevistas com DJs e jornalistas que trabalhavam nesse campo.

No mesmo ano, Viviane da Rocha Prado apresenta no curso de Jornalismo da Faculdade Integrada do Ceará (FIC) seu livro-reportagem *CE-Music: um outro olhar sob a cena* acerca da história da chamada *e-music*⁴¹ de Fortaleza, trazendo dados mais concisos sobre os primeiros esforços constitutivos de uma cena local. Além de dados primários obtidos através de entrevistas com os DJs locais, utilizou-se de materiais jornalísticos existentes naquele período.

Ainda em 2007, Kaciano Barbosa Gadelha defende sua dissertação no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) intitulado “Um barulho na cidade: cultura juvenis e espaço urbano”. Este

⁴⁰ Embora tenhamos um considerável volume de matérias veiculadas nos principais jornais de grande circulação do estado, estes não foram suficientes para um entendimento mais preciso e profundo sobre os sujeitos aqui pesquisados.

⁴¹ Abreviação do inglês *electronic music* ou música eletrônica. Todo som é oriundo de equipamentos eletrônicos.

trabalho se propôs a discutir sobre as culturais juvenis e seus espaços de lazer na cidade, especificamente em um importante espaço da cena local, o Noise 3D Club, situado na Praia de Iracema. Seu trabalho se coloca como imponente na discussão acerca dos espaços urbanos da cidade, especialmente num espaço de grande fluxo em Fortaleza, passando pelas concepções musicais e estéticas do ambiente, resvalando nas expressividades juvenis.

Já em 2010, a dissertação de Jefferson Veras Nunes, intitulada “Livres, puros e felizes: culturas juvenis e festas *rave* em Fortaleza”, defendida no Programa de Pós-Graduação e Sociologia da UFC, pretendeu discutir a relação entre música, juventude e festas no espaço urbano. Criando um campo de diálogo sobre as diversas concepções de juventude, Nunes traça um diálogo entre as festas estilo *rave*, os DJs e as práticas dos sujeitos que consomem a música eletrônica local. Utilizando-se de dados históricos oriundos do trabalho de Araújo Júnior, Jefferson também busca por dados empíricos, nos diálogos com os frequentadores das festas.

Em 2014, defendi minha monografia no curso de Ciências Sociais da UFC, com o título “Na cabine do DJ: observações na noite dos DJs *undergrounds* de música eletrônica de Fortaleza”, que trata da construção identitária desses sujeitos na cidade. Construí essa pesquisa utilizando dados primários, obtidos através de entrevistas, observações empíricas em alguns eventos na cidade, bem como o diálogo com teóricos que abordaram a questão da identidade, bem como dados históricos sobre a constituição da cena local.

Neste passo, podemos perceber que a construção de pesquisas e reflexões acerca da *cena* se fazem relativamente novas, especialmente quando observado pela história do entretenimento local, seja de forma direta ou indireta.

O que os DJs chamam de *cena* de Fortaleza, estará relacionado ao produto de um processo histórico que vivenciaram, e ainda vivenciam e, com o passar do tempo cronológico, acumularam conhecimentos singulares nesse meio. Logo, nesse processo, a cidade de Fortaleza presenciou diversos contextos e dinâmicas na boêmia e no entretenimento noturno que envolve o DJ. Portanto, a cidade está no DJ e *vice-versa*. Os sujeitos carregam consigo a história da cidade e seus *points* que frequentavam.

Como fala Jefferson Nunes Veras (2010), a contextualização da cena eletrônica da capital não é muito anterior aos anos 2000, bem como os espaços em que se utilizavam para abrigar festas dos mais diferentes estilos, porém tendo o DJ como carro-chefe da sonorização.

Em termos cronológicos, pude visualizar os primeiros movimentos a partir dos anos de 1970, em lugares historicamente receptíveis às diversidades de gênero, etnia, social, musical, sexual e cultural, segundo a pesquisa de Viviane da Rocha Prado (2007), entrevistando Fran Viana e outros sujeitos relevantes para os primeiros passos da cena de Fortaleza. Assim, em meados da década de 1970, Fortaleza sentia a era da *disco music* com bastante força, em que casas como *People* (1976) e *Tatarana* (1977) eram responsáveis por trazer as novidades vindas dos Estados Unidos e dos países do continente europeu. Em sua entrevista, Fran conta da dificuldade de se manter atualizado, tendo em vista que as rádios, ainda somente em AM, possuíam um repertório que não acompanhava as dinâmicas do mundo da *disco music*. “Se no Brasil as novidades demoravam a chegar, imagine na capital cearense, que ainda era uma província e tudo vinha de carroça” (PRADO, 2007, p. 17).

A cena de Fortaleza se caracterizou, a princípio, por promover espaços para o lazer noturno de grupos e juventudes mais ou menos assíduos, bem como conhecedores de todos aqueles espaços até então novos. Também vale lembrar, complementando as observações acima que, deve-se relativizar a assiduidade dessas juventudes que buscavam aventuras noturnas na cidade. Fernanda Eugênio (2006), em seu artigo sobre o universo *gay* da cidade do Rio de Janeiro, revela que na capital carioca há também esse espírito efêmero que paira na cena, e desconfio que outras capitais do país sentem isso. Obviamente, os coloco nas suas devidas proporções, principalmente pelo fato de que a história da Música Eletrônica brasileira passa diretamente pelo Rio de Janeiro e São Paulo – por serem capitais que centralizam uma grande diversidade de práticas culturais. As idiosincrasias encontradas em cada uma delas, bem como seu mercado musical e as suas influências, impactaram de forma a construir uma cena eletrônica singular.

Sendo assim, uma das primeiras boates existentes em Fortaleza é datada em 1987, a danceteria Periferia (tendo como seu proprietário o empresário Érico

Moreno Júnior) se colocava como o primeiro espaço para a Música Eletrônica no Ceará. Ela incorporava o padrão de boate como conhecemos hoje, ou seja, paredes negras, iluminação planejada e atendimento ágil. Ao mesmo tempo, havia uma ideia de construir um “inferninho” por ser um espaço pequeno e escuro, no qual havia um alto consumo de cerveja e outras drogas.

Até então, especificamente após os anos de 1982, havia um *club* chamado Éden, no qual era direcionado às famílias privilegiadas, bem como figuras públicas da cidade, que se parecia mais com os tradicionais clubes de sócios estabelecidos. Tal espaço possuía três ambientes: piano bar, danceteria e um restaurante. Sua cozinha era especializada em comida francesa, que inclusive se dedicava em pratos raros e exóticos como, por exemplo, coelho, truta e faisão.

Assim, a Periferia se colocava como uma provocação em relação ao Éden já pelo seu nome, que tinha a proposta de aglomerar as diversidades, indo da questão social, econômica, etária e orientação sexual.

Figura 2: Fachada da Periferia



Fonte: site *Cenaceara.dj*

Utilizando-me das contribuições do DJ Márcio Motor⁴², especificamente dos seus dois artigos relacionados à história da cena local⁴³, a boate tinha um público dos mais diversos que a cidade podia ter, de jovens que estavam à procura de alguma identificação pessoal à *drag queens* bem produzidas para suas

⁴² Marcio Paiva, mais conhecido como Marcio Motor era editor do portal *CenaCeará.com*.

⁴³ Tais artigos intitulados “A cena (em cena) nos ensina” parte 1 e 2 foram publicadas na revista *Feeling Club Mag* nº 01 e 03, nos anos de 2011 e 2012, respectivamente.

performances. Para Araújo Júnior (2007), havia um “espírito” vanguardista nesse espaço, pois, até então, Fortaleza ainda não disponha de local para a expressão e apreciação das diversidades identitárias, em que pessoas dos mais diferentes “estilos” frequentavam o “inferninho”.

Os discotecários⁴⁴ que conduziam as músicas no “inferninho” eram João Guilherme e Fran Vianna, sendo este os mais conhecidos e lembrados entre os DJs atuantes na cena local no período desta pesquisa. Mais uma vez, o espírito de novidade pairava sobre Fortaleza, especialmente quanto ao repertório musical proporcionado pela casa, Fran Vianna a conduzia a partir de misturas entre o *Acid House*, *Tribal House*, *Pop* e *Funk*. Um atrativo para que pessoas curiosas e abertas ao novo pudessem ter a oportunidade de construir novas sociabilidades. Além do espaço em si ser um diferencial, a casa também produzia festas temáticas, de “calouradas” organizadas pelos centros acadêmicos das universidades até festas de *halloween*.

O processo de conhecimento por parte dos discotecários supracitados, na pesquisa por novidades musicais que estava emergindo no mundo, se limitava a importação de vinis através de amigos e conhecidos que viajavam para o exterior. Para termos uma ideia, segundo o antropólogo Hermano Vianna (1987), em seu trabalho sobre o funk carioca e suas implicações na cultura de massa, o acesso às novidades musicais, bem como o acesso aos vinis passavam pelo processo de importação dessa mídia. No Brasil, a atividade do DJ (ou discotecário naquele momento) nos anos 1980 era bastante nova, desde o acesso às novidades musicais até os equipamentos necessários, a dependência do mercado exterior era forte. Os discos de vinil, toca-discos, *mixers*, *headphones* e toda a aparelhagem específica do DJ vinha dos Estados Unidos.

O preço dos discos leva grande parte da renda de um baile. Cada *mix*, o termo utilizado para compactos de 12 polegadas (o tamanho de um LP, só com uma música, aumentando a qualidade da reprodução sonora e facilitando as mixagens e o *scratch*), custa, no Brasil, em torno de 900 cruzados (15 dólares) e, dependendo do sucesso e da raridade do disco, pode chegar a 2.000 cruzados ou mais (o *mix* custa de 4 a 5 dólares nos EUA). Esses preços altíssimos são consequência direta da dificuldade de se conseguir discos de funk no Brasil. Todos os *mixers* são importados, quase sempre de *Nova York*. Às vezes são revendidos aqui no Brasil em lojas como a *Modern Sound*, em Copacabana, e na *Gramophone*, na Gávea (dois

⁴⁴ Entende-se como discotecário aquele que se dedica somente na coleção de músicas, um pesquisador musical, no qual executa suas músicas em ambiente particular, sem se preocupar com técnicas e mixagem.

bairros da Zona Sul). Alguns DJs, como Maks Peu, indicam para os donos dessas lojas quais os balanços que estão fazendo mais sucesso nos bailes e devem ser importados. Muitas vezes, ao saber da chegada de nova remessa de discos na *Gramophone*, membros de todas as equipes do Rio formam fila na porta da loja, tentando conseguir as melhores músicas. Mas a oferta é muito menor do que a procura. As equipes e os DJs (quase sempre as equipes que compram os discos) têm que criar formas paralelas e clandestinas de comércio “*funk*”. Esse comércio é feito geralmente por pessoas que trabalham em agências de turismo (e podem conseguir passagens internacionais por um preço bem menor que o normal ou mesmo de graça) ou conhecidos que viajam para *Nova York* e são pagos para trazer discos. Soube de uma pessoa que viajava frequentemente e recebia 300 dólares livres só para trazer as encomendas de um “revendedor” carioca. Esses “revendedores” devem ter informações sobre os últimos lançamentos do *funk* e saber quais as músicas que estão “batendo” (fazendo sucesso) nos bailes. Essas informações são raras. Existem poucas revistas de hip hop que chegam ao Brasil e a maioria quase absoluta das pessoas que vivem desse “comércio *funk*” não sabe inglês. (VIANNA, 1987, p. 76)

No período em que Hermano Vianna publicou esta pesquisa, Fortaleza ganhava sua primeira danceteria no estilo “boate” como conhecemos hoje: a Periferia. Neste trecho específico, Vianna contextualiza a atual situação dos DJs e MC’s na busca por discos de *Funk* e de *Hip-Hop* na cidade do Rio de Janeiro. A busca pelos discos de vinil, uma das poucas mídias musicais disponíveis naquele período, fez com que arquitetassem estratégias de compra e venda para atuarem na cidade. Destaco ainda que, embora Vianna se remete exclusivamente no entendimento dessas estratégias no Rio de Janeiro, tais ações também poderiam ser vistas em outras capitais do Brasil no período de surgimento de outras cenas musicais.

Dessa forma, Fran Viana e outros discotecários, que se colocavam como vanguardistas por tocarem músicas em espaços de grande diversidade, também passaram por esse contexto de acesso limitado à informação, bem como insumos para a discotecagem na cidade. Em sua entrevista publicada no portal Cenaceará⁴⁵, datada em janeiro de 2012, Fran nos conta um pouco sobre a importância da Periferia na sua vida, bem como os impactos na noite de Fortaleza naquele período.

A Periferia foi um marco na minha vida e, modéstia à parte, na noite fortalezense. Foi lá que conheci a tribo que me impulsionava a tocar os sons irremediavelmente viciantes da *acid house*, então em pleno auge em 88, no chamado verão do amor londrino. Nesses tempos pré internet, em vez do imediatismo dos downloads, tínhamos que ter o privilégio dos contatos para o envio dos discos que estavam bombando nas pistas descoladas da metade mais afortunada do planeta. E a audácia para experimentar em uma

⁴⁵ Entrevista disponível em <http://cenaceara.dj/conteudo-interna.php?id=7>. Acesso em: 20 jan. 2018.

cidade com fama de muito conservadora no que diz respeito à música fora da programação das FMs. Então, de repente, naquele lugar tínhamos uma cena *clubber* das mais vibrantes, onde a montagem e o genuíno entusiasmo dos frequentadores das várias correntes que compunham aquele universo fez escola e continua a render frutos. (MOTOR, 2012).

Em seu discurso, Fran nos revelou a importância desse espaço (e o que ele proporciona) para sua vida. Uma atribuição de sentido das intensidades que as “tribos” urbanas existentes até então ofereciam, contextualizando a espacialidade em que Fortaleza vivia em 1987, a qual ainda havia uma áurea “conservadora” em se abrir para novos sons além dos já ouvido nas rádios. Além disso, sua fala é carregada de categorias nativas do mundo LGBTT, muito recorrente no período em questão, que demonstram o nível de diversidades envolvidas nesse espaço.

Ainda segundo Araújo Júnior (2007), após três anos de funcionamento, especificamente em fevereiro de 1991, a casa encerrou suas atividades por “demonstrar decadência com relação às características que a fizeram um marco na noite cearense” (p. 60). Enquanto sua principal característica nos primeiros meses era a diversidade de públicos, bem como a pluralidade de gostos musicais e estilos de vida, a Periferia começa a ser vista como um espaço homogêneo, predominantemente gay. Por consequência, os seus frequentadores mais assíduos já não se identificavam mais com a tendência homogeneizante que os novos frequentadores possuíam. Além disso, a falta de manutenção da casa, bem como a desorganização, fazia com que a casa perdesse seu encanto.

No mesmo ano, o mesmo proprietário inaugurou o *On The Rock* no Centro da cidade, com a finalidade de restabelecer um novo espaço para os antigos frequentadores da Periferia. Tão logo, os responsáveis pelo som eram Zozó Amaral e Ximenes Filho, os quais tinham a pretensão de agradar os apreciadores do *House*, *Techno* e *Trance* da capital.

Em 1993, a boate *On The Rock* encerra suas atividades, provocando, segundo Araújo Júnior (2007), uma divisão radical no público. Um “racha” de um público naturalmente diverso, oriundo da Periferia e do *On The Rock*, no qual os pertencentes do mundo LGBTT se aglomeravam em guetos na busca por *House Music* disponível naquele momento (*Joy* e *Rainbow*). Já os que não se enquadravam nela, os heterossexuais, se dissiparam em busca de lugares novos ou considerados “da moda”, como o *Domínio Público* (Praia de Iracema) ou o *Éden* (Aldeota).

Necessita-se salientar que, segundo Prado (2007), o primeiro DJ de Fortaleza, ou seja, aquele que desenvolve e pratica e as técnicas de mixagem, bem como o uso de efeitos, foi Sílvio de Paulo que, mesmo na época da *Disco music*, utilizava-se de técnicas de mixagem proporcionadas pelos equipamentos corretos. Ele também foi o primeiro DJ a tocar em uma rádio na cidade, configurando-se como tal, assim como é hoje.

Além disso, entre 1993 a 1995 havia a *Joy Disco Bar*, um espaço na Rua Monsenhor Tabosa que, segundo Marcio Motor⁴⁶, foi um dos primeiros espaços direcionado para o público *gay* de Fortaleza. O DJ era Elias Arrais (também DJ da histórica *Boate Divine*, no Centro), que tocava a chamada *Dance Music* e o *Tribal House*.

Nesse período, também tínhamos a *Boate Rainbow*, uma casa voltada para o público *LGBTT*, comandada pelo empresário Erick Silva, que atuava como transformista, apresentando-se em outros espaços além da sua boate. Nesse período, o DJ Rodrigo Lobbão já era conhecido naquele momento como “Rodrigo *Rainbow*”, por ser residente da casa e iniciar sua carreira em Fortaleza. Outros DJs também tocavam na casa, como André Wesarusk e Hudson Cordeiro (mais conhecido como “*SickBoy*” e irmão de Rodrigo Lobbão).

Vale salientar que no meio de toda essa descrição sobre a história local, bem como seus atores extremamente atuantes na cidade, as datas e suas devidas localizações não são de toda exatidão. Isto, particularmente, se tornou um grande desafio para a construção cronológica dos espaços da cidade que acolhiam a música eletrônica e as atividades do DJ. As referências aqui apresentadas são, em certa medida, limitadas em certos detalhes que dizem respeito aos espaços e aos DJs atuantes nelas, necessitando-nos compreender que a cena não possui registros apropriados para essa história vivida.

Posteriormente, em 1996, surge o Domínio Público na Praia de Iracema, um galpão na rua Dragão do Mar, que foi assimilado como a “nova sensação” da década de 1990 na cidade. Funcionando entre os anos de 1996 a 2000, a casa inicialmente era dedicada ao universo da chamada Música Eletrônica “*underground*”, isto é, dedicava-se a dar espaço a DJs que tocavam sons mais específicos, fora do

⁴⁶ Tais artigos intitulados “A cena (em cena) nos ensina” – Parte 1 e 2 foram publicadas na revista *Feeling Club Mag*, nº 01 e 03, nos anos de 2011 e 2012, respectivamente.

contexto radiofônico da cidade. Porém, com o passar dos anos, a casa sofreu um processo de mudança musical e passou a oferecer músicas mais acessíveis para os moradores locais. Como narra Araújo Júnior:

Passado o tempo, a diversidade temática das festas começou a atrair todas as idades e estilos, então as mesas passaram a ocupar apenas o espaço do mezanino. No palco, casas coloridas pintadas na parede eram cenário para toda festa, e duas sinucas faziam a alegria dos dançantes que preferiam passar a noite na jogatina. Do balcão do bar, a gerente McCartney observava a tudo e a todos, enquanto o segurança Assis garantia a paz do lugar. Além das “calouradas”, outras festas se tornaram clássicas para a geração Domínio Público, como a Baticum, a Refestança e o *Halloween* do Domínio. Os shows que aconteciam por lá, como os de Tom Zé e Mundo Livre, também marcaram profundamente a memória de quem frequentava o lugar. (ARAÚJO JÚNIOR, 2007, p. 63)

Sobre os sons que tocavam no Domínio Público, a mistura era comandada pelos DJs Guga de Castro, Marquinhos, Felipe Araújo, entre outros, que por terem repertórios livres, passeavam facilmente entre o samba, *pop*, *reggae*, *brega*, *soul*, *mangue beat* e a própria música eletrônica. Aqui, assim como outros espaços da cidade nesse período, havia uma relativa diversidade de pessoas, das quais os gêneros e as suas preferências musicais estavam lado a lado em um mesmo espaço físico.

Nesse processo de abertura e fechamento de casas, boates e espaços de lazer noturno, Fortaleza passava por inúmeras mudanças estruturais, econômicas, bem como o inchaço populacional, que geraria diversos problemas nos bairros onde havia tais estabelecimentos. Tão logo, a insegurança, a desorganização, o aumento do tráfico de drogas pelo aumento do uso delas, o aumento da desigualdade social, bem como o aumento da frota de carros particulares na cidade – no qual a infraestrutura não acompanhava – fizeram com que o acesso à Praia de Iracema se tornasse difícil. Dessa forma, o Domínio Público foi perdendo seus tradicionais fregueses ao ponto de não conseguir sustentar suas noites.

Após três anos surge o Mucuripe *Club*⁴⁷, um superclube que viria conforme os novos espaços insurgentes no Brasil. Aqui, inicia em Fortaleza a ideia de *club* voltado para os grandes públicos, no qual possuía uma grande estrutura, com seis ambientes, sendo três boates. Cada espaço do Mucuripe *Club* era dedicado a um estilo de som, sendo dois dedicados à música eletrônica radiofônica.

⁴⁷ Inicialmente, em 1997, chamava-se Mucuripe Ilha, que se localizava na Praia do Mucuripe. Posteriormente, mudou de endereço para a Travessa Maranguape, próximo ao Marina Park Hotel.

Funcionou por dezessete anos, tendo seu último evento datado no dia 16 de janeiro de 2015.

Embora o surgimento dos superclubes se colocasse como algo inovador, outros lugares com pouca estrutura (ao estilo da Periferia) continuam a emergir em Fortaleza. Os superclubes (com sua estrutura voltada para o conforto e sofisticação) proporcionavam uma diversidade musical dentro de uma mesma casa, criando um complexo de boates para DJs e bandas locais se apresentarem. Entretanto, para acessar esse complexo era necessário desembolsar uma boa quantidade de dinheiro para aproveitar toda essa estrutura. Logo, o Mucuripe *Club* estava mais interessado em proporcionar divertimento musical para as classes altas emergentes da cidade, no que diz respeito ao acesso através de estacionamento pago, entrada, bebidas e tudo que se consumia por lá. Além disso, a música eletrônica tocada pelos DJs residentes estava voltada para um som mais radiofônico, transformando as boates do Mucuripe em extensões das emissoras de rádio da cidade.

Em meados dos anos de 1990, surgiria o Cidadão do Mundo, no Benfica, longe dos bairros nobres ou de grande visibilidade turística, um reduto tradicional da intelectualidade e da boemia, por conta da Universidade Federal do Ceará (UFC) e da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e seus Centros de Humanidades. Segundo Araújo Júnior (2007), os frequentadores mais assíduos eram sujeitos descontentes com o atual contexto cultural disponível na cidade, que geralmente ligado às classes mais privilegiadas, centralizadas nos bairros “nobres” da capital e limitadas às músicas executadas nas rádios.

O espaço se localizava na Avenida da Universidade, uma importante avenida que liga os bairros periféricos ao Centro da cidade. Funcionando em uma casa, o espaço foi adaptado para receber as festas, no qual era quente, pequeno, apertado e, durante as chuvas, alagava facilmente. Os DJs residentes eram Guga de Castro às sextas, Fil e convidados aos sábados, que apresentavam aos frequentadores a mais “pura” música eletrônica *underground*, segundo Araújo Júnior (2007). Por ser um espaço extremamente aberto em termos de ideias e conceitos, as músicas ouvidas por lá caminhavam pelo experimentalismo, vanguardismos, bem distante do que se ouvia nas rádios. Não se sabe por quanto tempo o Cidadão do Mundo funcionou, pois, os poucos registros desse espaço não relatam com exatidão

o período de funcionamento. Após o seu fechamento, o espaço abrigou a festa Cidadão em Transe, que acontecia esporadicamente.

Segundo Araújo Júnior, o Cidadão do Mundo foi um espaço que proporcionou experimentações sonoras nunca vistas na cidade, especialmente na mistura de referências culturais e musicais que produziram novas sociabilidades entre os seus frequentadores – em sua maioria alunos da UFC e da UECE – com os DJs que tocavam toda semana. Consequentemente, criando um espaço para a cultura da música eletrônica, bem como admiradores delas na cidade, esse espaço foi fundamental para o surgimento de outros projetos (festas) similares, bem como a criação de coletivos de DJs para fomentar a cultura em Fortaleza.

A partir da crítica ao atual mercado do DJ e da música eletrônica de Fortaleza, surgiu entre o final de 1999 e início dos anos 2000 o coletivo *Undergroove*, liderado pelos DJs Rodrigo Lobbão, Fil, Arlequim, David Veiga, Arnaldo B, *Sickboy* (Hudson Cordeiro), *Mantrix* e Chris DB, que pretendiam promover uma série de ações para a difusão do mundo do DJ e da cibercultura. Em um artigo publicado⁴⁸ no site do Pragatecno (outro coletivo fundado em Salvador de DJs que até hoje continua a produzir material), Fil fala sobre o coletivo como um meio para criticar o mercado e suas proposições enquanto tal.

Rastros, dores e louvores de uma guerrilha eletrônica. 1825 dias, 240 semanas, 60 meses... O primeiro coletivo de música eletrônica de Fortaleza comemora 5 anos de atividades! Difícil saber se já é tempo suficiente para garantir ao grupo o respaldo de ter sido o principal personagem na construção de uma cena eletrônica, ou se ainda é só começo de muito trabalho ainda necessário para que as idéias estão ligadas a uma cultura underground defendidas pelo Undergroove, se propaguem e conduzam ao crescimento de uma cena independente ligada ao essencialmente importante: A música! A arte! O Undergroove surgiu determinado a divulgar a música, estética e atitude proeminentemente underground da chamada cyber cultura em uma época onde a realidade era bem diferente da que vivemos hoje em dia. Palavras como: público, segmentação, produtores de festas, tendas eletrônicas em grandes eventos comerciais, soavam distantes da dura realidade impregnada de preconceitos daquele final de 1999, começo de 2000. Instigado a gerar circulação de informações e conhecimentos ligados à música eletrônica, o Undergroove passou então a articular uma série de ações que iam bem além da produção de festas. Formação de público e novos DJs através do repasse de conhecimento adquirido; construção de um mercado paralelo; a tentativa de traçar um caminho com uma postura anti-mainstream e em defesa da música-arte abstrata, universal e livre para experimentalismos, são diretrizes que podem ser conferidas abaixo na relação das principais ações que traçam um perfil

⁴⁸ Título: “Rastros, dores e louvores de uma guerrilha eletrônica – Uma breve história do Undergroove!”. Site Pragatecno, sem data de publicação. Disponível em: <<http://www.pragatecno.com.br/filcoluna.htm>>

desse coletivo que não se intimida em assumir as dores e louvores de autênticos guerrilheiros culturais. (DJ FIL, sem data de publicação)

Podemos visualizar que, segundo as palavras de Fil, a proposta do coletivo era de movimentar a cena local em prol de elementos até então “esquecidos” pelos demais, trazendo para a atividade do DJ um caráter mais profissional. As festas seriam o fruto de um trabalho anterior àquele momento de comemoração, que demanda para ele técnica, aprendizagem, acúmulo de conhecimento, bem como a famigerada experiência prática.

Assim, Fil pinça a música e a arte como centrais para as suas ações, colocando toda a prática do DJ, a música eletrônica e a discotecagem dentro do campo da arte erudita. Devo salientar que o entendimento de arte erudita diz respeito à expressão das subjetividades do DJ de forma acessível, da transmissão de uma linguagem própria e autônoma para aqueles que não são objetivamente produtores.

Cada um dos DJs envolvidos no coletivo possuía uma identidade musical, conferindo assim um representante para cada subgênero da música eletrônica. Assim, Lobbão tocava *Tech House*, Fil com *Hard Techno*, Sickboy tocava *House*, Arlequim com *Acid Techno*, Mantrix com *Trance* e Chris DB com *Drum'n'Bass*, porém nas festas nenhum gênero prevalecia havendo, portanto, uma significação identitária dos DJs em relação ao som tocado, bem como o respeito e o equilíbrio entre todos. Com o passar dos anos, todos do grupo se fixaram entorno do *Techno*, em que cada um se dedicou a uma vertente dela.

Segundo Nunes (2010), no período dos anos 2000, Fortaleza vivia um momento de crescimento da música eletrônica jamais visto em sua história, chamando atenção do o Jornal O Povo. Em 2003, é veiculado em 04 de outubro, uma matéria sobre esse momento “festivo” em que a cidade passava, contando brevemente sobre a história do lazer na cidade, no qual Fil foi convidado para comentar sobre esse período. A matéria se intitula “Fábrica de Festas” (O POVO, 2003), que é assinada pela jornalista Ethel de Paula, revelando que a capital cearense estava “em lua de mel com festas temáticas e itinerantes produzidas em espaços inusitados e que apostam nas especificidades de tribos diversas”. Em tal

matéria, Fil nos explica que “em Fortaleza, o *hard techno* pegou mais do que outros estilos, como *house* ou *drum’n’bass*. Então, passamos a centrar o foco nele.”

Nesse sentido, a percepção de Fil em relação à acolhida do *Techno* em Fortaleza nesse período revela que, em certa medida, o *Undergroove* teve um importante papel na cena local, no que diz respeito à apresentação do mundo da música eletrônica e sua relação com a tecnologia em Fortaleza. Foi nesse período em que muitos dos seus admiradores atuais tiveram o seu primeiro contato com o *Techno*, Fil também ensinou o respeito e a coexistência das diferenças em um mesmo espaço.

Ainda sobre a descrição do coletivo, chama-me atenção o fato de que Fil utiliza a ideia da cibercultura (ou “cyber cultura”, como escreve) em seu discurso, no qual a coloca como resultado de um processo contínuo de aprendizagem de seu público. Nesse momento, lembro-me das leituras de Pierre Lévy, do livro *Cibercultura* (1999), quanto ao entendimento crítico das práticas e suas consequências. Podemos aqui entender de maneira mais complexa o que Fil pretendia nessas ações em coletivo.

A cibercultura perpassa o processo relacional entre o homem e seus meios de comunicação, especialmente o computador como sua principal ferramenta para estar no mundo. O processo cada vez mais simbiótico entre o homem e a máquina criaram caminhos para o desenvolvimento e o aperfeiçoamento de tecnologias que diminuíssem as distâncias entre os produtores e os consumidores. Segundo Lévy (1999), com desenvolvimento e a comercialização em larga escala dos microprocessadores nos anos de 1970 criaram uma fase de automação e sistematização dos processos de trabalho, possibilitando assim novas lógicas de aperfeiçoamento das tecnologias existentes.

Paralelamente a isso, na Califórnia, havia movimentações cada vez mais efervescentes de “contracultura” do processo de automação do trabalho. Esse movimento se apossou de tecnologias para criar possibilidades de criação e expressão das subjetividades dos indivíduos. Nesse caminho, pouco a pouco os conhecimentos específicos da informática foram incorporados a outros meios, como por exemplo: Comunicação, Jornalismo, Cinema e Televisão. Deflagrar-se-ia a digitalização de todos os meios, dentre eles a música, criando a oportunidade de

produção sonora a partir de instrumentos computadorizados, possuidores dos microprocessadores, como também os computadores pessoais.

Com o surgimento das tecnologias digitais relativamente acessíveis, abre-se um novo campo de possibilidades sonoras que, em certa medida, refletiam o contexto virtualização das informações como um todo. Para Cláudio Manuel Souza (2010), isso significou a apropriação das tecnologias em favor de novas expressões artísticas e musicais, nascendo assim a chamada Música Eletrônica. Ela implica o questionamento do poder do músico virtuoso (possuidor de um dom inexplicável), detentor autorizado de fazer música. Tão logo, a música eletrônica questiona essa autoridade, resgatando o discurso do “espírito” *punk* do “*do it yourself*” (faça você mesmo). Consigo, traz a possibilidade de oxigenar o que se chama de “vanguarda”, a partir do experimentalismo, trazendo novas texturas musicais produzidas por computadores, bem como reinterpretações já existentes para o campo eletrônico.

O DJ seria o sujeito-chave para essa reviravolta inovadora da produção musical, no qual seria o sujeito que representaria as misturas de diferentes faixas, de diferentes artistas, de diferentes gêneros musicais. O experimentalismo é a existência do DJ, é o que *lhe move*. Para Lévy (1999), a “criação contínua” é uma característica das artes virtuais.

Voltando ao discurso do Fil, sua proposta é trazer esse “espírito” aberto e experimental através das atividades do *Undergroove*, construindo uma crítica ao mercado existente naquele momento. A formação de um público que estivesse aberto minimamente a essas ideias, principalmente em proporcionar uma gama de possibilidades sonoras expressadas na ação do DJ.

O Undergroove foi o responsável pela formação de um público apreciador de hard techno no Ceará, trazendo DJs consagrados internacionalmente (como Holgi Star, Andreas Kremer etc) para festas gloriosas e inesquecíveis para os apreciadores. Foi iniciativa do Undergroove também a produção de palestras, eventos e fanzines em que se discutiam e se apresentavam teorias e práticas recorrentes daquela novidade musical que o país ouvia. (ARAÚJO JÚNIOR, 2007, p. 67).

Isso, segundo Araújo Júnior, se chama formação de público, que diz respeito às ações dos DJs e produtores em dar oportunidade para o público de apreciarem outros estilos, outras misturas para criar atribuições de sentido à sua prática.

Figura 3: Sede do Undergroove.



Fonte: site Cenaceará.dj

Além de suas festas, o coletivo também organizava palestras e atividades acadêmicas em universidades e faculdades de Fortaleza, que abordavam o tema da cibercultura, música e cena musical.

Foi responsável pela organização do primeiro seminário sobre música eletrônica em Fortaleza: Digitais – A Identidade da Música Contemporânea (Faculdade de Arquitetura da UFC, maio de 2001). No ano de 2003, promoveu a segunda edição do Digitais com a presença do mestrando em cyber cultura pela UFBA Cláudio Manuel (Fundador da Aliança Pragatecno). Já levou a palestra Introdução a Música Eletrônica (ministrada pelo grupo) a instituições educacionais como: Unifor, UFC, Faculdade Lourenço Filho, Faculdade Gama Filho, Faculdade de Educação (UECE), Colégio Christus. (SITE PRAGATECNO)

Ao mesmo tempo, o coletivo desenvolvia cursos básicos de DJ e discotecagem, os quais eram ministrados pelos seus membros, com o intuito de estimular a cultura do DJ e a capacitação contínua. Consequentemente, esse mesmo coletivo fundou em 2002 a primeira agência de DJs de *e-music* de Fortaleza, a *Undergroove DJs Agency*.

Seguindo a apresentação dos espaços na cidade, o Órbita Bar, localizado na Praia de Iracema, apesar de ser considerado um bar de *rock*, aparece como o grande espaço de notoriedade no entretenimento noturno da capital, pois acumula mais de 15 anos de funcionamento, trazendo bandas *do rock, indie e pop*, e entre uma banda e outra há a presença do DJ tocando música eletrônica. Desde sua

inauguração, em 1999, a casa fica localizada no entorno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, apresentando-se como um espaço bastante frequentado por turistas que visitam a cidade. Faz parte de um conjunto de bares, restaurantes, casas de show e boates que se instalaram ao redor do centro cultural e, portanto, possui um papel importante quando citamos o entretenimento noturno de Fortaleza.

Atualmente, a casa oferece opções distintas em cada dia da semana, reservando dias específicos nos finais de semana para projetos de bandas e grupos autorais e projetos de DJs fora do campo da música eletrônica.

O Órbita Bar, em meados de 2013, inaugurou mais um novo espaço depois de reforma estrutural, intitulado por Fil e Lobbão como a “Cozinha do Órbita”, pois é um espaço limitado, pequeno (em relação à casa como um todo), quente e com arquitetura em concreto cru aparente. Logo, um espaço que remete às primeiras boates e espaços do contexto *underground* dos Estados Unidos e Inglaterra entre os anos de 1970 e 1980. Logo, por ser um espaço limitado fisicamente, aproxima o público do DJ por ser um espaço intimista, sem grandes requintes de conforto e sofisticação.

O projeto possui a característica de pertencer a um contexto de lazer expressamente urbano, revelando-se como uma festa que traz elementos sonoros que remetem ao modo de vida urbano e que acontece em um espaço altamente representativo do lazer urbano.

fil + lobbão + órbita bar + você. Parceiros desde os tempos do Undergroove, dois âncoras da cena eletrônica de Fortaleza, RODRIGO LOBBÃO e FIL voltam a se articular como propulsores de novas ideias, e lançam uma festa para quem gosta de boa música eletrônica, música eletrônica de vanguarda, e a arte visual que existe somada a esse universo musical. Uma retomada com pés fincados na sólida base dos DJs. As apresentações em quatro decks sempre foram a marca registrada desses dois DJs, e daí nasceu a inspiração para o projeto QUATTUOR, que em Latim significa quatro. O número 4, sempre tão presente na carreira desses dois DJs, é essencial na música eletrônica. Das bases quatro por quatro, aos quatro elementos do clássico emblema Paz, Liberdade, União e Respeito, passando pelas quatro bandas de frequências sonoras Agudos, Médios, Graves e Sub Graves, o quatro, seja multiplicado ou dividido, representa bem a essência que move esses dois DJs nesse momento: Propagar em repetidos compassos de quatro a boa Dance Music Underground que continua a se multiplicar pelos quatro cantos do mundo em quatro mãos, entre quatro amigos. (Página do Quattuor)

Segundo sua página na rede social *Facebook*⁴⁹, o projeto encabeçado pelos DJ Fil e Lobbão mostra que foi concebido inteiramente com o intuito de proporcionar um espaço para novas ideias, bem como uma experiência sonora de cunho vanguardista. O nome em latim significa “quatro”, remetendo ao uso obrigatório de quatro *decks*, ou seja, cada um deles tocariam em dois toca-discos ou *CDJs* ao mesmo tempo, no qual a mixagem estaria totalmente voltada ao experimentalismo. A ideia do “quatro” também remete ao nível de envolvimento que cada um deles teria em relação à discotecagem, assim como às técnicas envolvidas para tal. Após as primeiras edições de teste, o projeto começou a convidar outros DJs locais que se adequam à proposta, inclusive eu.

Figura 4 Flyer festa Quattuor.



Fonte: Facebook (2014)

Além disso, vários significados estão explícitos na descrição acima, desde ideias filosóficas até as frequências sonoras existentes em uma música. Uma palavra que pode envolver vários significados.

O Quattuor foi um projeto montado para o Órbita Bar, na época alucinante, cantei a bola pro Lobbão, falei com as meninas, aceitaram. Receberam, gostaram e investiram. A primeira foi no final de 2013, no qual o ano seguinte era o ano da Copa. O ano em que a cidade estava lotada. Depois da Copa, aconteceram outras edições legais. Só que nesse momento, a Órbita estava na contramão da música eletrônica, tocando funk e pop para uma galera “gls”, extremamente comercial. Então, a Quattuor ficou secundarizada, tipo o “patinho feio” da parada. Aí você tinha dois extremos, um extremamente comercial e a gente (eu e Lobbão) com um projeto mais voltado para o under. Aí ficamos sem ter como fazer, já tínhamos nos deixado praticamente na geladeira. Não queriam acabar, mas nos deixaram de escanteio. Nessa hora, acabou gerando atritos em que eu era o considerado o “chato” da história, pois eu ficava insistindo em fazer

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/quattuorfortaleza/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

acontecer novas edições, mas não acontecia. (Entrevista Fil, 24 de julho de 2017)

Como podemos ver acima, o projeto foi desenvolvido exclusivamente para Órbita Bar, com o intuito de utilizar um novo ambiente chamado por Fil de “Cozinha”, referindo-se que esse novo espaço era a antiga cozinha do bar e que, agora, torna-se um novo ambiente possível para festas. Na sua primeira entrevista, Fil conta como esse espaço surgiu a partir de um convite da casa, entretanto, após alguns anos, o projeto *Quattuor* foi sendo secundarizado pelo Órbita ao ponto de não haver mais edições por meses.

Depois, já estava uma situação muito desgastada. Resolvemos tentar fazer em um outro espaço. Aí eu percebo quanto poder um produtor tem de fazer coisas boas, mas também de fazer escolhas ruins. Se existe uma cena, então o produtor tem o poder tremendo de ou “cagar o pau” ou contribuir. (Entrevista Fil, 24 de julho de 2017)

As relações entre os DJs e os produtores da casa, após alguns desencontros em relação em apoiar tal festa, ficaram desgastadas ao ponto de não conseguirem chegar a um acordo sobre o prosseguimento do projeto para a “cozinha”. Em sua entrevista, num tom de desabafo, Fil conta que tal desgaste com o Órbita Bar demonstrou, por conseguinte, o poder que um produtor pode ter em uma casa para apoiar (ou não) um projeto encabeçado por DJs. Mais ainda: o projeto *Quattuor* se colocou dentro da cena de Fortaleza como um projeto autônomo, idealizado e operacionalizado por somente dois DJs, sem a interferência ou apoio direto de um *promoter*. Seu discurso deflagra uma relação desigual: de um lado, donos e produtores de casas (boates) que desejam novidades; de outro, DJs proativos que possuem ideias de festas temáticas, mas que não possuem os meios para concretizar seus projetos. Uma relação de dependência mútua, mas desigual nas forças operacionais.

É incomum encontrarmos boates ou outros espaços similares que sobrevivam por mais de cinco ou seis anos. O próprio Órbita Bar é exemplificador desse movimento, que na verdade se identifica mais como uma casa de *rock* e *pop rock* do que boate, mas que acolhe o DJ e a música eletrônica de forma secundária. Desde sua inauguração em 1999, quando ainda se chamava Órbita Alternative Club, a casa passou por diversas mudanças físicas, estruturais, bem como as pessoas que tomavam à frente pela curadoria das atrações da casa. Segundo Fil, a casa

possui duas “dinastias”, que representam o antes e o depois da morte de seu idealizador, Sean Bolger. A primeira “dinastia” representa o momento em que seu dono estava à frente da administração e da curadoria das atrações artísticas.

Segundo o DJ, o primeiro momento do Órbita se deu com a divisão de seu funcionamento entre os dias da semana. Nas quintas, sextas, sábados e domingos de cada semana, havia suas respectivas programações para cada público que a casa julgava distinto uns dos outros. Uma mistura de *reggae*, *rock*, *pop rock* e música eletrônica se manteve até 2012, quando seu fundador e idealizador faleceu⁵⁰.

Após isso, a família continuou no comando, porém com várias modificações com relação às atrações e às temáticas de cada festa. Uma das mudanças mais perceptíveis é com relação a temáticas das festas, que até se resumiam ao público “heterossexual” do *rock*, e que agora recebem eventos abertos para o público LGBTT. Entretanto, essa mudança não aconteceu aleatoriamente pois, segundo os trabalhos de Araújo Júnior (2007), Kaciano Gadelha (2007) e Jefferson Nunes (2010), nem sempre foi assim, pois o Órbita acumula denúncias de pessoas que sofreram preconceito e discriminação pela sua orientação sexual, bem como a expressão de seus sentimentos com seus parceiros ou parceiras.

Além das mudanças ocorridas por conta de alguns episódios, entre 2012 e 2014, determinadas mudanças no contexto da cena local fizeram com que a dinâmica e o mercado das casas, que ficavam ao redor do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, se modificassem. Nesse caso, as mudanças percebidas por Fil em relação ao Órbita Bar se dão pelo fato de um acúmulo de fatores tanto internos quanto externo à casa, pois o reordenamento da dinâmica desse contexto através do fechamento de algumas boates, bem como o relativo crescimento do público LGBTT, fizeram com que o Órbita visse nesse contexto uma oportunidade para abiscoitar sua fatia no mercado do entretenimento noturno da cidade.

Depois disso, a gerência resolveu mudar a postura em relação à diversidade sexual que estava cada vez mais presente na casa. Logo, reconheceu a demanda de um público cada vez maior e diverso. Isso refletiu na forma como eles produzem os eventos e festas na sua casa. A partir daí é que começou a nova fase do Órbita. Às quintas e aos domingos, que eram mais elitizados, caíram. E as sextas e os sábados subiram, justamente para esse público POP. Eu acho massa, só tem o problema da insegurança, mas o

⁵⁰ Matéria: “Em cidade onde bares não duram tanto, Órbita mantém público fiel há 16 anos”. O POVO, 2015. Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/comportamento/em-cidade-onde-bares-nao-duram-tanto-orbita-mantem-publico-fiel-ha-16-anos/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

resto é massa. Por exemplo, o Clube do Reggae é alucinante porque vem da periferia em peso. As boates “gays” recebem as periferias também. A Donna Santa fechou, mas a Level “pega” bastante as periferias. (Entrevista Fil dia 24 de julho de 2017)

A figura do DJ sempre esteve presente na casa, mesmo não tocando obrigatoriamente música eletrônica, ele atuava no momento entre as bandas, executando *rock*, *indie rock* e *pop rock* internacional. A música eletrônica se fazia presente quando o DJ Rodrigo Lobbão – que toca desde o começo da casa – sentia a necessidade de oferecer para esse público, sons diferentes ao habitual. Essa prática, de aos poucos incluir a música eletrônica na rotina da casa, tornou-se uma estratégia que Lobbão encontrou para aproximar esse público, por entender que eles não tinham uma prática de ouvir e consumir música eletrônica.

Nessa perspectiva, em muitas das casas, boates ou projetos de festa itinerantes de Fortaleza o seu tempo de funcionamento e de permanência nos roteiros dos jovens da cidade são relativamente pequenos. Historicamente, até nesse momento dessa narração, percebemos um fenômeno muito recorrente nesses espaços: seu breve tempo de funcionamento em relação à história da cena local.

Seguindo essa linha de efemeridade, no que diz respeito a uma ausência de casas específicas, as primeiras *raves* que se tem notícia datam no final dos anos de 1990⁵¹. Na investigação de Nunes (2010), nesse período surgem as primeiras iniciativas de DJs em produzir festas ao ar livre (*open air*), ou seja, festas estilo *rave*, que possibilitaram o surgimento de mais espaços e eventos para o *Techno* e, posteriormente, o *Trance*.

Segundo Nunes (2010), nesse período, ainda não havia a publicidade via redes sociais, ou mesmo qualquer *site* ou *blog* da *internet*, no meio digital. O processo de divulgação se dava a partir do momento em que os DJ, bem como as pessoas que estavam na organização, repassavam a informação “boca a boca”

⁵¹ As *raves*, em traços gerais, se configuram como espaços da música eletrônica que pretendem se desligar conceitualmente e esteticamente do modo de vida urbano, construindo novos espaços possíveis para a apreciação da música, bem como a alimentação de nova filosofia de vida que prioriza elementos naturais que o mundo proporciona. Por conta disso, desloca-se para localidades que não se configuram como urbano como, por exemplo, praias, chácaras, sítios ou quaisquer espaços que se distinguem da metrópole. Em Fortaleza, no final da década de 1990, havia dois espaços possíveis para que isso acontecesse: em barracas de praia na Praia do Futuro e em casas de praia do litoral da Região Metropolitana de Fortaleza. Inicialmente, o *Techno* (e suas variações) era o principal estilo musical, porém, com pouco tempo depois, o *Trance* (e suas variantes) foi tomando espaço, com sua estética, seus instrumentos e melodias psicodélicas.

entre amigos, conhecidos ou interessados. Essas mesmas festas se tornaram grandes espaços para a divulgação de outros eventos estilo *rave*.

Poucos eram aqueles que estavam indo ao evento pela primeira vez, e quando isso acontecia, estes eram sempre levados por alguma outra pessoa que já conhecia a dinâmica da festa e, assim, apresentava-lhes símbolos, códigos de comunicação, formas de interação com a música e meios para se consumir psicoativos dentre outros. (NUNES, 2010, p. 86)

Nesses eventos, o *Trance* se colocava como o som predominante, bem como suas variações (por exemplo, o *psytrance*) de tempo e melodia como uma nova opção de audição local. Isso só foi possível graças às iniciativas dos jovens pertencentes ao *Undergroove*, no qual seu intuito era fomentar e desenvolver a cena local, criando novas possibilidades sonoras a partir dos DJs. Tal coletivo se torna importante não só para Fortaleza, mas para outras regiões distantes dos tradicionais espaços da música eletrônica da capital, trazendo novos conceitos de festas em regiões fora do contexto urbano.

Além das festas organizadas pelo *Undergroove*, começaram a surgir novos sujeitos dispostos a organizar *raves* em outros espaços, tendo em vista que o público aumentava progressivamente. Uma delas se chamava Kibrita, uma pedreira com vinte metros de profundidade, localizada na Estrada da Cofeco, Km 06, na Região Metropolitana de Fortaleza, no Ceará.

Na edição de março da festa, na véspera do dia de São José⁵², mesmo sob chuva de 100 milímetros (a maior registrada naquele ano, segundo Jornal O Povo de 25/04/2003), a multidão de dançantes não hesitou em se molhar, e aumentava a cada hora que passava. A terceira edição do evento, chamada 100% Pedreira, em junho, juntou 4 500 pessoas, totalizando o número de 12 mil dançantes em três festas ocorridas na pedreira Kibrita (dados do Jornal O Povo de 04/10/2003).

Em dezembro de 2002, o Autódromo Virgílio Távora, no Eusébio, cidade da Grande Fortaleza, fora palco de uma das mais grandiosas festas já acontecidas no Ceará, com a presença de um dos maiores DJs de *techno*, o inglês D.a.v.e. *The Drummer*. No ano seguinte, no mesmo Autódromo, seria promovida a festa *Piercing* Luminoso, em que um trio elétrico de DJs era a principal atração. (ARAÚJO JÚNIOR, 2007, p. 74).

Nesse movimento, as articulações e o envolvimento de novas pessoas cada vez mais interessadas em produzir *raves* no começo dos anos 2000 fizeram com que borbulhassem coletivos cada vez mais profissionais. Ao mesmo tempo, o aumento do público interessado em conhecer e participar desse estilo de festa fez com que também aumentasse o interesse em consumir drogas sintéticas no estado.

⁵² Para o sertanejo, a chuva no dia de São José, 19 de março, é sinal de que o inverno será bom, isto é, chuvoso.

Embora o consumo tenha iniciado há décadas passadas, as *raves*, por serem festas em locais espaçosos e ao ar livre, possuem um público numericamente considerável em relação aos pequenos *clubs* e boates existentes naquele momento.

Voltando ao asfalto da capital, no começo dos anos 2000, vão surgindo novos espaços dedicados a determinados gêneros musicais além do eletrônico. Na maioria das vezes, esses espaços estavam situados na Praia de Iracema, aos arredores do mais novo complexo cultural da cidade, o Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), fundado em abril de 1999. Vale destacar que tal região, antes de ser implementado tal centro cultural, era ocupada em sua maioria por antigos galpões abandonados da antiga Alfândega do Ceará, mas de caráter boêmio. Após a inauguração, a região se tornou mais atrativa para os empreendedores locais, sobretudo aqueles que trabalhavam no campo do entretenimento, lazer e serviço.

Figura 5: fachada Noise 3D Club



Fonte: Facebook (2014)

Em 2004, surge o Noise3D Club, um espaço dedicado ao *indie*, um estilo de *rock* alternativo aos arredores do CDMAC, especificamente na rua Senador Almino, 209, na Praia de Iracema. O DJ e proprietário Dado Pinheiro, com o DJ e baterista Dennis *Dead*, tinha a proposta de criar um espaço para *rock* alternativo (que eles chamam de *indie*), com a apresentação de bandas locais de *rock* independente e *underground* – aquelas que não possuíam espaço para suas apresentações, muito menos apoio para gravar suas produções autorais.

Em uma das festas do Noise 3D, que misturava discotecagem e apresentações de bandas locais independentes, surgiu o grupo cearense de *electropunk* Montage em janeiro de 2005. Tal banda era encabeçada pelo vocalista Daniel Peixoto, dono de uma estética andrógena, que despertava a atenção pelas suas roupas, assim como as letras que compunham.

Logo em seguida, a casa se tornou um espaço de referência para bandas e projetos locais de cunho autoral, sem apoio das entidades de fomento à cultura estatal, bem como financiamento para produção de material. Segundo Gadelha (2007), o espaço era bastante reduzido, no qual em dias de casa lotada tornava-se impossível não esbarrar noutra pessoa. Isso fez com que fosse apelidado pelos seus frequentadores de “clubinho”. Seus frequentadores estavam numa faixa etária que ia dos dezoito anos de idade até os “trinta e poucos anos”. Eram estudantes e artistas de classes médias de Fortaleza. Pouco mais de dois anos de funcionamento, o Noise 3D decide fechar as portas no dia 30 de julho de 2007, porém, ele continua vivo em formato de projeto, transformando-se em uma festa itinerante que acontece esporadicamente.

Simultaneamente a todos esses eventos, em que o mundo paralelo das festas *raves* se expande na capital e na região metropolitana, surgem e ressurgem novos e antigos espaços dos mais diversos estilos dentro da cidade. Embora tenha tentando construir uma linearidade do surgimento de espaços, bem como eventos que se tornaram emblemáticos e importantes para o fortalecimento da cena local, o caráter rizomático da dinâmica da música na cidade se impõe. Sendo assim, após a virada do milênio, Fortaleza vivenciou diversos episódios de florescimento de boates, casas noturnas e outros locais que colocaram o DJ e a música eletrônica na notoriedade, ou, pelo menos, buscaram construir novos espaços de sociabilidade.

Nesse caminho, DJs, *promoters*, artistas e tantos outros profissionais da música surgiram e construíram suas respectivas carreiras através desses espaços. Diante de várias pesquisas e leituras em busca de detalhes dessa cena, percebi que nomear todos os espaços que já existiram na cidade que envolvem o DJ e a música eletrônica, assim como suas histórias, parece ser uma tarefa extremamente difícil. A complexidade de narrar um campo musical, que não se limita só na atividade do DJ,

parece ser uma empreitada que foge do recorte desta pesquisa, bem como seus objetivos gerais. Sendo assim, deixo claro que surgiram tantas outras boates dos mais diversos estilos e públicos que, em certa medida, tornaram-se importantes e necessárias para o desenrolar das carreiras de cada DJ.

Se formos pensar em gerações de DJs nas divisões desenvolvidas por Viviane Prado (2007), podemos dizer que a primeira geração se estabelece graças às ações de Fran Viana, Zozó Amaral e Silvio de Paula por serem os pioneiros nas primeiras danceterias de Fortaleza. Já a segunda, Guga de Castro, Fil e Rodrigo Lobbão, bem como os pertencentes do *Undergroove*, estarão no momento de desenvolvimento das ações dos seus antecedentes, com a iniciativa de mostrar novas possibilidades sonoras, bem como a produção de conteúdo educacional para seus ouvintes: palestras, cursos de discotecagem, fanzines e a articulação com outros coletivos fora do estado do Ceará. Após as ações da segunda geração, Germano, Diego Grecchi, Aminad, Tici Rocha se situam na terceira geração de DJs, os quais foram os principais responsáveis por massificar os campos abertos pelos seus anteriores, atuando na organização e divulgação das festas *rave*, bem como na diversificação dos sons desse espaço fora da cidade.

Portanto, o que podemos observar diante desse resgate dos passos que a atividade do DJ passou em Fortaleza é que determinados agentes da cena estiveram à frente de uma série de atividades de grande impacto para a produção local. Estas ações ecoam até nos dias atuais, pois através de determinadas iniciativas foram fundamentais para sensibilizar seus respectivos públicos, na exposição de novas sonoridades e novas compreensões de sociabilidades nas festas.

Com o passar dos anos, na construção de suas carreiras em Fortaleza, seus nomes foram aos poucos associados a agentes culturais de grande relevância para o mercado local, no fomento de eventos e festas de música eletrônica, ao ponto de serem citados em pesquisas acadêmicas das Ciências Sociais e do Jornalismo. O próximo capítulo tem o intuito de discutir sobre o poder que algumas instituições podem trazer a distinção e a consagração para determinados DJs da cidade.

4 SOBRE AS INSTITUIÇÕES

Partindo das contribuições de Marcelo Garson Braule Pinto (2009) sobre os processos de classificação dos DJs em âmbito global, no tocante à produção midiática em sua dissertação, dedicou-se a discutir sobre o papel das instituições no afilamento dos gostos e preferências diante da influência que determinados meios de comunicação possuem sobre seus públicos.

Inicialmente, sob o olhar bourdieusiano, as instituições são responsáveis por determinar e impor elementos válidos para se acumular o *capital cultural*, no qual os colégios, as universidades e tantos outros meios de formação que um indivíduo precisa passar no decorrer da vida. O *capital cultural* se coloca como força anteriormente existente ao agente, no qual não pode ser suspenso. É produto das lutas travadas anteriormente a ele, mas que seus frutos são sensivelmente presentes e atuantes no atual consenso social, porém só funcionam graças a uma espécie de amnésia coletiva dessa história. Ela nada mais é do que as normas comumente compartilhadas, com critérios predefinidos, no qual pode ser convertido em força simbólica, dando-lhes reconhecimento, *status* ou prestígio.

Nesses espaços, a imposição de determinadas literaturas, bem como as formas corretas de apreciação da arte hegemônica, formas de comportamento e todos os processos de incorporação dos “bons modos” são parâmetros que determinam, perpetuam e naturalizam as diferenças de classe para além da questão monetária. Essas instituições se colocam como espaços de difícil acesso, no qual criam uma *doxa* de regras e normas de acesso a esse conhecimento desigual. Dessa forma, são espaços que distribuem desigualmente o conhecimento, já que nem todos podem ter acesso ao conhecimento e a dita cultura.

Tais instituições, com seus processos de imposição de determinados valores culturais, também terão o papel de dificultar o acesso ao conhecimento, já que somente os acessando é que teremos *capital cultural*, assegurando assim o jogo das distinções através da distribuição desigual. Somos submetidos a absorver um determinado conteúdo anteriormente selecionado, no qual estão dentro de uma imensidão de tantos outros conhecimentos produzidos ao longo da história da humanidade. A questão neste momento não é aprender o que é literatura, ciências

ou a música, mas o que é escolhido como a “boa” literatura, a “boa” ciência ou a “boa” música, diferenciando-as das demais.

A questão ideológica se firma claramente, criando critérios, relacionando determinados conteúdos a alguns valores que os enquadram como uma *doxa*. Consequentemente, cria-se outros agentes que entendem que tais valores são os únicos válidos, que no final das contas são produtos desse sistema. Somos produtos e meios para a reprodução da *doxa*.

Em termos práticos, quando estamos diante de uma obra de arte que nos traz sentimentos mais intensos e profundos em um museu, ou quando estamos ouvindo uma orquestra tocar uma determinada composição de música clássica, tudo isso é fruto das prenoções que nos foram impostas e incorporadas como a *doxa* correta. Tudo por ser entendido como um produto de uma construção social, no qual estamos diante de definições e classificações preexistentes, separando entre aquilo que é bom daquilo que não é (BOURDIEU, 2011).

Os acontecimentos de um agente, associado a um recorte socioeconômico e cultural, o influenciarão nas escolhas que poderá tomar para si. Sua posição no mundo social revelará, em certo momento, o quanto “incorporou” as formas e esquemas de julgamento e classificação anteriormente estabelecidas no mundo social em que foi socializado. Desta forma, o *habitus* atuará como a expressão das configurações de esquematização do sistema de percepção, no qual são construídas a partir do local em que o agente foi socializado.

O *habitus* é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído. Em consequência, o *habitus* produz práticas e representações que estão disponíveis para a classificação que são objetivamente diferenciadas; mas elas só são imediatamente percebidas enquanto tal por agentes que possuem o código, os esquemas classificatórios necessários para compreender-lhes o sentido social. (BOURDIEU, 2004, p. 158).

O indivíduo estaria inserido em um campo de atuação, onde adquire, consciente e inconscientemente, através de práticas, a estrutura imposta. Cria-se uma propensão a reprodução de condições externas, o conhecimento e todo o intelecto predispostos no campo musical e artístico. Estes sujeitos, situados a partir do seu *habitus*, contribuem para os esquemas de classificação e julgamento. Com

isso, a forma de falar, por exemplo, ou qualquer expressão das classificações, determinará a qual classe ou posição social o agente pertence.

Assim, o *poder simbólico* nasce como um poder de impor significações como legítimas ao grupo. Aqui, os símbolos têm a função de afirmar tais importâncias de sentido e significado às práticas, instrumentos para a integração social, que também contribuirão para estabelecer a ordem. Ou seja, nas palavras do autor, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercitado com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 8)

De forma objetiva, o poder simbólico que o artista possui tem a função de criar grupos, dos quais só é possível através de dois pontos. O primeiro ponto diz que todo discurso é performativo, no qual tem a função de expor o poder simbólico que possui e que precisa estar fundado em algum *capital simbólico*. O poder de impor aos outros sujeitos novas ou velhas ideias, transformando-se em uma capacidade simbólica de criar ou extinguir grupos preexistentes. Já o segundo ponto diz respeito à eficácia simbólica desse poder, na qual dependerá da capacidade de abranger a realidade, de estar fundada em questões reais.

Quanto mais adequada for a teoria, mais poderoso será o efeito da teoria. O poder simbólico é um poder de fazer coisas com palavras. É somente na medida em que é verdadeira, isto é, adequada às coisas, que a descrição faz as coisas. Nesse sentido, o poder simbólico é um poder de consagração ou de revelação, um poder de consagrar ou de revelar coisas que já existem. Isso significa que ele não faz nada? De fato, como uma constelação que, segundo Nelson Goodman, começa a existir somente quando é selecionada e designada como tal, um grupo – classe, sexo (*gender*), região, nação – só começa a existir enquanto tal, para os que fazem parte dele e para os outros, quando é distinguido, segundo um princípio qualquer, dos outros grupos, isto é, através do conhecimento e do reconhecimento. (BOURDIEU, 2004, p. 165)

Portanto, o poder simbólico nada mais é do que a capacidade de consagrar ou revelar coisas já existentes, porém de modo subjetivo. O poder de classificar as coisas e pessoas opera através do reconhecimento.

Assim, trazendo para o campo de pesquisa, os movimentos feitos pelos agentes podem seguir caminhos bastante similares aos demais, no sentido de estarem dispostos a investir em equipamentos de estúdio, como também em apoiar festas inteiramente direcionadas aos seus iguais. A partir desses movimentos, é

possível imaginar elementos que clarifiquem seus respectivos esforços para conseguir espaço para expressar seu nível de interesse em pertencer a esse campo.

Ora, o direcionamento afetivo e financeiro para essas festas mostra a proximidade entre aqueles que estão na pista de dança daqueles que estão na cabine do DJ. Podemos considerar que existe um espaço bastante pequeno entre esses dois campos, ou melhor, existem sujeitos que estão nos dois espaços: em um determinado momento estão somente como apreciadores (na pista), mas em outra ocasião são a atração da festa como DJ. Especificamente, esse interesse pode ser demonstrado de inúmeras formas, dentre elas a necessidade de evidenciar desejo em ratificar suas bases musicais.

Em outras palavras, um dos elementos que fazem com que um determinado DJ se destaque nesse meio é a demonstração de sua base musical, a qual expressa seus gostos e preferências que são norteadores para a construção de uma *playlist*. Além disso, utilizam-se do discurso essencialista que, criticando a chamada *indústria fonográfica*, constroem propostas para novas possibilidades sonoras. Essa iniciativa pode, muitas vezes, estar relacionada a um possível diálogo entre aquilo que é velho (analógico, manual) com o novo (digital, automático). Esse movimento é perceptível tanto daqueles que já estão “dentro” (pessoas que já possuem uma relativa estabilidade), quanto daqueles que almejam em pertencer a tal grupo (BOURDIEU, 1985).

Inicia-se então a etapa da naturalização dessa *doxa*, concretizando-se através do *habitus* (BOURDIEU, 1990), moldando a forma como entendemos o mundo social, que estes, por sua vez, foram definidos através das diferenças. Tão logo, a expressão do capital simbólico envolvido no espaço social pode tanto unir como separar os agentes executores do *habitus*, tornando as diferenças naturais dentro do espaço em que agem. Mais uma vez, isso molda nossa forma de encarar o mundo social, julgando uns aos outros por não ter o mesmo capital envolvido naquele plano. Ou seja, são agentes que tanto absolvem como reproduzem a *doxa* envolvida, de forma a interferir nas nossas escolhas cotidianamente.

Nesse ponto, as escolas e as universidades são espaços de formação e socialização do *habitus* que recebemos através da construção outrora iniciada, educando-nos no acúmulo de *capital cultural* obrigatório. A partir disso, os produtos

da cultura se mostram indubitavelmente ligados à *doxa* hegemônica, ao passo que as instituições a transitem de forma natural diante de um mundo social regido por escolha.

Embora Bourdieu não inclua a mídia como instituição consagradora, os veículos de comunicação, que tem a função de disseminar uma cultura previamente escolhida, são também produtoras e reprodutores dessa *doxa*, isto é, do acúmulo e da disputa por lugares de privilégio através da cultura e do conhecimento. Corroborando com a reivindicação de Pinto (2009), os meios midiáticos podem sim fazer parte desse processo, já que eles – TV, jornal impresso, rádios, entre outros – fazem distinções dos seus conteúdos através da segmentação de seus respectivos públicos.

Segundo essa linha, para Maria das Graças Jacintho Setton (2002), eles também operam na distribuição desigual da cultura, pelo menos no contexto brasileiro, pois diferenciam seu público numa grade de programação durante o decorrer do dia, projetando determinados tipos de conteúdo para uma suposta audiência que os assiste, ouve ou escuta. Dessa forma, acarretam uma batalha por audiência através da distinção, dedicando-se em produzir conteúdo específico para cada “segmentação” do mundo social.

A coexistência de distintas e interdependentes instâncias de socialização configuram, no meu entender, um campo híbrido e diversificado de referências e padrões identitários, caracterizando a socialização da modernidade com base em múltiplos modelos de referência. Assim, é possível identificar a tendência de forjar um outro *habitus*, é possível pensar na construção de um novo agente social portador de um *habitus* alinhado às pressões modernas. No caso específico dos indivíduos da atualidade, grande parte deles precocemente socializados pela mídia, a realidade da cultura de massa parece ser inexorável. Pulverizando e tornando visível uma série de experiências biográficas, modelos identitários distintos dos apreendidos nos contextos locais da família e da escola, a mídia opera como agente socializador descontextualizado. (SETTON, 2002, p. 67)

Abrindo esse espaço para incluirmos a mídia como produtora e reprodutora de conteúdo desigual, podemos trazer as contribuições da Socióloga Sarah Thornton, especificamente no seu livro intitulado *Club Culture: music, media and Subcultura*, de 1995, que retrata as disputas simbólicas existentes na cena eletrônica inglesa. Esta pesquisa revelou que as formas pelas quais as forças midiáticas e mercadológicas atuam são formadoras também da identidade do DJ. Além disso, seu trabalho mostrou – dentre outras coisas – como os veículos

negociam os rótulos que estruturam a cena local, deflagrando-os como espaços de disputa, não só por audiência, mas também pela busca por prestígio.

Como já foi iniciado neste capítulo, o capital cultural é fruto de um acúmulo de lutas simbólicas envolvendo seus agentes, no qual determinam regras que devem ser seguidas pelos demais que irão surgir. Porém, esse entendimento pode trazer uma ideia de subestimação da capacidade dos agentes em alterar ou mudar os parâmetros e dinâmicas internas do grupo. Tal crítica foi proposta por Sune Qvotrup Jensen (2014), o qual tenta trazer um novo olhar sobre um outro conceito que Sarah utiliza: a subcultura. De forma sucinta, Jensen retoma a discussão das dinâmicas dos pequenos grupos que compartilham o mesmo capital simbólico, porém trazendo elementos que ponham em xeque a rigidez dos parâmetros de escolha e atribuições a diferentes *status* uns aos outros no seu grupo.

Propondo uma alternativa à rigidez de Bourdieu, Sarah e Jensen trazem a ideia de *subcultura* como um conceito que inicialmente reconhece toda a estrutura bourdieusiana dos grupos, porém acreditam numa relativa autonomia dos seus agentes em vista das peculiaridades socioeconômicas de determinados grupos. Em seu trabalho, Jensen (2014) se detém em pesquisar os jovens pouco privilegiados de origem étnica não dinamarquesa como o ponto de partida, demonstrando as diferenças entre os agentes, adaptando os parâmetros do *capital cultural* frente às variáveis estruturais.

Para Jensen, o entendimento de *subcultura* está nas condições de vida dos agentes em termos culturais, dos quais as diferenças de estilo, crença, valores e normas são compartilhadas, produzindo respostas criativas aos problemas de sua subjugação.

Dessa forma, Jensen dialoga com o trabalho de Thornton (1995) sobre as festas de música eletrônica inglesa nos anos de 1990, designando-as como "*club cultures*" para entender os processos de investimento em hierarquias, baseando-se nas premissas de Bourdieu (2015). Para Thornton (1995), os participantes da cultura *clubber* estão quase sempre em processo de diferenciação, tanto entre si como entre aqueles que estão de fora por não ter o capital necessário. Esse capital extremamente específico pode ser transformado em produtos para o consumo

como, por exemplo, festas, CD 's, camisas ou quaisquer produtos que expressam que aqueles agentes participam de tal *subcultura*.

No campo do DJ, essa demarcação pode aparecer quando alguns agentes defendem a sua atuação no *underground* ou no *mainstream* no contexto da cena local, no sentido de acreditarem em um caminho a seguir. Eles colocam essa discussão em um binário excludente, utilizando-se de um imaginário construído por eles mesmos.

No chamado *underground*, por exemplo, pode ser entendido como um espaço de expressão de uma autenticidade artística dos seus sentimentos, beirando-se a uma suposta raiz ou “essência” musical, muito próximo ao entendimento de “arte pela arte” descrito por Bourdieu. Já no *mainstream*, busca-se por tendência de mercado da música eletrônica, bem como a expansão de sua mercadoria para outros públicos e espaços cada vez mais numerosos, secundarizando a chamada “originalidade” ou autenticidade. Dessa forma, constitui-se uma política de suas ações, em que a *illusio* fica claramente presente em seu discurso. Para Bourdieu (1996), no que se refere ao contexto artístico, a *illusio* se configura como a razão pela qual se joga o jogo, defendendo a *doxa* do espaço social.

A illusio é estar preso ao jogo, preso pelo jogo, acreditar que o jogo vale a pena ou, para dizê-lo de maneira mais simples, que vale a pena jogar [...] Illusio [...] é dar importância a um jogo social, perceber que o que se passa aí é importante para os envolvidos, para os que estão nele [...] É 'estar em', participar, admitir, portanto, que o jogo merece ser jogado e que os alvos engendrados no e pelo fato de jogar merecem ser perseguidos; é reconhecer o jogo e reconhecer os alvos [...] Os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a illusio é essa relação encantada com um jogo que é o produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social. (BOURDIEU, 1996, p. 139-140).

Tão logo, ter um estilo associado às práticas específicas de seu grupo acarretará reconhecimento, admiração, *status* e prestígio dentro do espaço social desejado.

Entretanto, Jensen (2014) critica Thornton (1995) por não explorar ou não ter dado a devida atenção às origens sociais, bem como o contexto econômico que estes agentes estão inseridos. Embora Thornton utilize o termo *subcultura* para definir a cultura *clubber*, Jensen vê isso como ambíguo por não ver em Thornton a

questão financeira como necessária para se iniciar como DJ, negando, assim, a questão da classe como elemento ressaltante nas relações na música eletrônica.

Quando insiro o pensamento de Jensen no contexto de Fortaleza – na busca por elementos socioeconômicos que os levaram a serem DJs – as questões sociais e econômicas se sobrepõem, pois, como já ventilado nos primeiros capítulos, é preciso de um alto investimento em equipamentos específicos para a discotecagem. Além disso, necessita-se consumir outros bens simbólicos tão importantes para os DJs para se colocarem como consagrados ou reconhecidos na cidade. Ainda segundo Jensen, Thornton aceita a “fantasia da ausência de classe” e, portanto, não inclui uma séria investigação empírica de classe em sua pesquisa. Logo, um importante elemento da complexa interseção de classe, gênero, etnicidade e raça é deixado de fora”. (JENSEN, 2014, p. 09).

Não é uma coincidência os agentes pertencerem a esse mesmo espaço. Também não é uma coincidência esses DJs estarem num mesmo espaço, tocando *Techno*, um estilo bastante específico e limitado em termos de público consumidor. Nesse passo, para Bourdieu (1999), é preciso observar os agentes sociais dentro e fora de suas “bolhas”, localizando seus respectivos espaços de ponto de vista.

Voltando aos sujeitos e suas narrativas, conversando com Fran Viana acerca de suas atividades profissionais paralelas à discotecagem, sua atuação no campo do jornalismo de Fortaleza, especificamente no Jornal O Povo entre 1990 e 1992, se configurou como uma importante ferramenta de divulgação de seu trabalho como discotecário. Em termos formais, Fran não era formado em Jornalismo, muito menos em comunicação, mas foi convidado pelo jornal para atuar como “colaborador” na produção do caderno Vida & Arte em seu lançamento.

Sua função no jornal era de produzir matérias, colunas ou entrevistas que destacavam as atividades culturais da cidade, passeando entre a moda, música, comportamento e quaisquer conteúdos relacionados a seu interesse. Isso, segundo ele mesmo, era o seu grande diferencial naquele momento, pelo fato de ser o primeiro a ser chamado de DJ na cidade “a ter um hype envolvido, além de trabalhar em um meio jornalístico e tocar música eletrônica, ainda esquisito naquela época”.

Por conta de sua função e importância no jornal, através da divulgação de festas e eventos direcionados a diversos campos artísticos, Fran se vê hoje como um sujeito com poder de influência dentro desse contexto datal. Por estar, naquele momento, em uma instituição jornalística, na qual operava na proliferação das informações, Fran esteve à frente, acompanhado de seus colegas, de um caderno dedicado à cultura e aos movimentos existentes na cidade de Fortaleza. Dessa forma, sua atuação enquanto tal influenciou decisivamente sua carreira enquanto o primeiro discotecário/DJ da cidade, o qual divulgou as primeiras festas que tocava, especialmente na boate Periferia, como já explanado no capítulo anterior.

Nesse ponto, seu alcance se estendeu para outros estados do país, chegando a São Paulo, colocando esta cidade como a sua principal fonte de informação em termos de conhecimento musical.

Por exemplo, o *House* em 1988 passou pela explosão do acid house e tinha um canal muito bom em São Paulo, os DJs do club Nation, Mauro Borges e Renato Cohen. Não os conhecia intimamente, mas eram meus canais pelas minhas idas à São Paulo, mas além disso, tenho um grande amigo que era grandes amigos desses DJs. Então, tinha essa coisa de comprar fitas K7 delas, mandando uma playlist que eles sabiam que eu ia gostar. Por conta disso, eu era o cara que tocava muita coisa nova em Fortaleza ou mais ou menos novo. Obviamente, coisas mais comerciais eram tocadas também porque precisava ganhar dinheiro. Nesse começo, essas coisas eram diferentes, no começo do word music. Tinha um amigo francês que também me mandava músicas de lá. Eu tocava essas coisas e as pessoas gostavam muito. Essa cultura estava começando aqui. A Periferia era alí, no que é hoje o Dragão do Mar, na Praia de Iracema, entre a boate Level e a Donna Santa. Naquela época não havia nada, não tinha o Centro Dragão do Mar, não tinha nada disso. Era a rua Dragão do Mar, cheio de armazéns, um deles era das Lojas Pernambucanas. Era muita parecida esteticamente com os ambientes de Nova Iorque, estilo Warehouse, uma casa grande, galpão gigante e tinha um clima *underground*, pois tinha puteiro, tinha boates. De repente, as pessoas começaram a achar tudo aquilo muito charmoso, criando um hype para lá. (Entrevista Fran Viana, 19 de fevereiro de 2018)

Sua posição privilegiada – proporcionada pela sua atuação em um grande veículo de comunicação de um estado – Fran tinha São Paulo como o seu grande canal de conteúdo musical, dialogando e conversando com outros DJs da cidade, bem como outros sujeitos de grande influência pela sua posição estratégica – sejam como importadores de fitas K-7 e vinis de outros países ou como pessoas que viajavam a outros países com o intuito de conhecer outras festas.

Em nosso encontro, Fran trouxe-me uma pasta de cor preta estilo colecionadora repleta de recortes de matérias de jornais e até documentos de sua

infância, compilados e organizados pela sua falecida mãe. Uma pasta que representava o cuidado e apreço que uma mãe tinha com seu filho. Pelo fato de sua mãe ter falecido recentemente (há três meses, no dia da entrevista), nosso encontro se transformou em um espaço de expressão de sentimentos. Diante de uma compilação produzida por sua mãe, Fran comenta cada um dos recortes, intercalando observações singulares que lhe são importantes. Em um desses recortes, há um que me chamou a atenção, pelo fato de ser uma matéria escrita por outro profissional sobre Fran no jornal O Povo no dia 13 de outubro de 1989, no qual tratava sobre a atividade do DJ naquela época e sua importância.

Figura 6 Recorte sobre Fran Viana em 1989



Fonte: recortes pessoais de Fran Viana (1989)

Tal matéria expõe a atividade do discotecário como uma figura-chave para uma danceteria, no qual inicia afirmando que, embora muitos deles não atuem

de forma profissional, há um esforço da diretora da danceteria Eden, Rosely Pereira, em construir uma programação prévia das músicas, bem como no investimento em material importado. Ainda segundo a matéria, a função do “dj” seria de se manter informado sobre as principais novidades do exterior.

Mesmo não sendo residente da Eden, pelo menos naquele momento, Fran Viana é citado como “o jovem que está revolucionando a noite de Fortaleza, em termos de seleção musical (...)”, no sentido de sua habilidade em construir repertório direcionado ao chamado *House* europeu. Assim como já revelou em sua entrevista, essa particularidade se destacava pelo fato de que muitos dos discotecários daquela época tocavam músicas produzidas nos Estados Unidos, e que Fran estava mais interessado em conhecer os novos sons do continente europeu. A matéria o chama de “ousado”, que sempre está em busca do novo, através de amigos que moram em São Paulo que trazem novidades, bem como no consumo de revistas dedicadas à música europeia disponível na década de 1980. Por conta disso, Fran é visto pela matéria como o discotecário responsável por trazer o *House Music* para o Ceará. Ao final da matéria, é dito que “Fran Viana: malotes com DJS de fora para melhor se informar”, indicando que ele possui contatos no exterior para adquirir as novidades musicais.

Embora tal matéria não seja assinada por uma pessoa, entende-se que é responsabilidade do jornal ter colocado Fran em uma posição de prestígio por ter canais de comunicação no exterior, que em muitas das vezes, lhe proporcionam um repertório inédito e altamente singular no estado do Ceará. Obviamente, na década de 1980, não havia uma rede mundial de computadores para pesquisar músicas, dependendo assim de amigos e conhecidos vindos da Europa para lhe trazerem fitas e discos das novidades musicais. Nesse passo, o seu gosto peculiar para a época é visto como o seu diferencial, tanto entre o jornalismo – não só por esta matéria, mas por tantas outras que me foram apontadas por Fran – como entre os poucos discotecários atuantes naquele momento.

Diante do que já foi exposto anteriormente nessa seção, é visível o poder de influência que os meios de comunicação têm em criar padrões e rótulos consumíveis para as suas audiências. Nesse passo, os veículos de comunicação em

massa possuem a capacidade de interferir e até alterar as preferências e gostos de seus ouvintes, telespectadores ou leitores.

Fran, por estar sempre em contato com tantas outras pessoas, seja trabalhando no jornal ou tocando na Periferia, construiu uma rede de contatos que envolve tantas outras pessoas ditas “influentes” como, por exemplo, outros jornalistas, figuras públicas, discotecários e pessoas que lhe viam como referência por juntamente trazer novidades vindas da Europa. Para Fran, o termo *hype* expressa bem o público que o ouvia naquela época.

Na matéria em questão, a centralidade e o destaque estão por conta da alta capacidade que Fran tem em conseguir músicas dos países ditos de “primeiro mundo”, os quais são influenciadores, produtores de tendências que devem ser seguidas por todos aqueles que os têm como referência, no caso do Brasil. Na busca por divulgar possíveis tendências em larga escala, o jornalismo buscava o DJ (ou discotecário) como os sujeitos símbolos dessa busca. Para Thornton (1995), as mídias ajudam a traçar e moldar as cenas, produzindo valores, rótulos e tudo aquilo que são vistos através de um olhar relacional.

Já em tempos contemporâneos, seguindo esse diálogo entre o mundo do DJ e o jornalismo, na busca por entender melhor as possíveis instâncias de consagração em termos mais práticos e visíveis, percebi que tal relação passava por mudanças. O espaço da música eletrônica, assim como o mundo do DJ, perdeu lugar nos cadernos e colunas dos jornais de grande circulação do Ceará, por exemplo. Atualmente, temos espaços dedicados à divulgação de festas que envolvem figuras públicas do estado, resumindo-as em uma mera agenda com eventos pouco representativos diante da diversidade musical e cultural da cidade.

Até 2009, havia espaços (no campo virtual) dedicados ao conteúdo referente à música eletrônica e a cultura do DJ no estado, como o site *CenaCeará.dj*. Na verdade, ele se colocava como um portal de notícias dedicadas ao mundo da música eletrônica, acompanhado de uma plataforma de divulgação dos DJs, festas, *set's* ou quaisquer produções do artista. Assim, o *CenaCeará.dj* se colocava também como um catálogo com uma parte dos DJs atuantes da cena local até em 2009, quando não foi mais alimentado nem atualizado. Acompanhando essa iniciativa de dar espaço no campo jornalístico ao DJ, a coluna assinada pelo DJ

Hudson Cordeiro (irmão de Rodrigo Lobbão) no *site* chamado “No Pátio” tinha a pretensão (até 2009) de produzir uma série de entrevistas com os que ele julgava os principais DJ da cidade, além de produção de material que envolve a cibercultura e a música.

Nesse sentido, tínhamos até então uma série de iniciativas em prol da divulgação das produções de conteúdo da *cena* local, onde DJs, jornalistas e colaboradores se dedicavam a pensar de forma crítica os movimentos e as articulações do DJ no estado. Entretanto, tais movimentos não se sustentaram por vários motivos, dentre todas, a mais vista foi a incapacidade de sustentar tais projetos diante dos investimentos financeiros que precisavam. Foi percebido por mim que, em certa medida, o espaço da crítica à música eletrônica local se resumiu a opiniões de DJs, divulgadas de forma difusa em suas redes sociais, que tinham mais a pretensão de legitimar os seus nichos de mercado do que necessariamente lançar luz a um cenário artístico.

Ao mesmo tempo em que havia essa desarticulação local, nos anos de 2010 começaram a surgir novos *sites* e *blogs* de cunho jornalísticos dedicados à música eletrônica e ao mercado fonográfico, fazendo uma relação mais próxima entre o DJ e o mercado fonográfico mundial. Percebe-se um entendimento de que a música eletrônica e seus DJs brasileiros estavam ligados, de alguma forma, no fluxo mercadológico já existente no mundo inteiro. Aqui, surgem portais de notícias dedicados ao chamado “mercado brasileiro da música eletrônica”, dialogando com tantos outros mercados existentes mundo afora. Aqui, a palavra *cena* entra em desuso, sendo substituída pela palavra *mercado* em suas notícias.

Nesse passo, os *sites Music Non Stop, Phouse, Brazil Music Conference, House Mag Brasil, DJ Mag Brazil*, entre outros, são hoje os grandes portais de produção jornalística e divulgação do mundo da música eletrônica no Brasil. São *sites* em que seus jornalistas estão geograficamente localizados na região Sudeste do país, no qual constroem um entendimento de quem são os DJs nacionais (por tocarem e serem conhecidos em outros estados), criando assim um produto para exportação. Além disso, percebe-se que por conta da necessidade de construir um *mercado* brasileiro da música eletrônica⁵³, o termo *cena* foi deixado de lado, não

⁵³ Uma das grandes dificuldades em relação ao mercado da música eletrônica é na obtenção de dados numéricos concisos sobre as dinâmicas envolvidas nesse período. Embora, por exemplo, o *Brazil Music Conference* (BMC)

interessando a esses produtores de conteúdo jornalístico as dinâmicas existentes nos outros espaços.

Dessa forma, foi percebido uma desvalorização dos movimentos existentes nos estados, especialmente regiões em que não há um mercado consolidado como, por exemplo, Fortaleza e outras capitais do Nordeste que não estão no fluxo dos grandes shows ou festivais de música eletrônica estrangeiro. De fato, existe uma centralização no conteúdo produzido, limitando aos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina e outros que estão situados entre as regiões Sul e Sudeste do país. Tão logo, por serem portais que estão nessas regiões, acabam dando mais espaço ao que é produzido ali, mesmo sabendo da existência de outras articulações fora do eixo hegemônico.

Diante disso, parece-me curioso o fato de estarem sempre em busca por produtos genuinamente brasileiros para exportação – tanto em forma de *hit* como em forma de um artista – buscando novas mercadorias que representam o país, mas que não levam em consideração as produções locais. Isso é percebido na forma de como são direcionadas as notícias das grandes festas, dando destaque a determinados DJs que estão tocando em outros países. O acúmulo de notícias sobre festas, eventos e outros acontecimentos no eixo Sul e Sudeste faz com que se secundarize tantas outras ações espalhadas pelo país, que por muitas das vezes, não conseguem o devido apoio ou financiamento para tal.

Já para Pinto (2009), sob o olhar de Bourdieu, as tomadas de posição de determinados veículos de comunicação podem ser compreendidas quando olhamos para as relações de poder que estruturam o campo jornalístico. Assim, determinadas posições e opiniões dependem da posição em que ocupam dentro do seu campo, na busca por *status* diante dos concorrentes naturalmente desiguais. Todos eles buscam o poder da legitimidade, no qual possuem um determinado nível de entendimento de valores e conceitos sobre a música eletrônica, por exemplo, estabelecendo uma disputa por legitimidade.

– anteriormente chamado de *Rio Music Conference* (RMC) – se colocasse como uma instituição que fomenta esse mercado, através de seus eventos de negócios, em seus anuários não consegui encontrar dados realmente precisos sobre isso. E mais: embora o BMC apresenta números com relação a uma suposta “evolução” do mercado local dedicado à música eletrônica, eles não são suficientemente claros, especialmente na forma como foram coletados esses dados, muito menos a metodologia utilizada. Decidir, portanto, não utilizar nem reproduzir suas estatísticas publicadas em seus anuários.

Já para Lobbão, seu espaço de legitimação aconteceu logo quando chegou em Fortaleza. A convite de um outro DJ atuante na cena, Lobbão participou de alguns programas de rádio da capital, dedicados à música eletrônica. Muito embora sua renda não fosse do trabalho na rádio, fez-se presente tanto entre os seus ouvintes, de forma massiva, como entre os DJs da cidade que já tocavam.

Dessa forma, Fil, Fran e Lobbão tiveram impacto direto nos meios de comunicação: Fil sendo citado em diversas matérias de jornais e pesquisas acadêmicas por conta de suas festas; Fran por ser o vanguardista da cidade e trabalhar como colaborador de um jornal de grande circulação do estado; Lobbão por atuar durante anos em algumas emissoras de rádios com programas dedicados à música eletrônica.

Portanto, ambos tiveram importância e impacto em algumas instâncias possuidoras do poder de consagração na cidade de Fortaleza, mesmo que tais não sejam especializadas no campo, sua influência se tornou determinante para o reconhecimento destes. A seguir, abordaremos os processos de operacionalização da consagração através das práticas dos DJs, articulando as entrevistas com alguns apontamentos teóricos.

5 ELEMENTOS PARA A CONSAGRAÇÃO

Vimos no capítulo anterior os processos estruturais que fizeram determinados movimentos sonoros na cidade, tanto em termos imateriais, no pensamento de novas possibilidades do DJ, como também em termos objetivos, no surgimento de casas, na organização de festas, eventos e projetos dedicados às práticas de discotecagem. Nesse sentido, o propósito do capítulo anterior foi demonstrar que os processos de surgimento de uma cena, que envolvem a produção, a circulação e o consumo, como bem esclarecido por Claudio Manoel (2003), dizem respeito ao movimento necessário para o surgimento das práticas culturais.

Tão logo, através dos dados obtidos nas entrevistas com Fran Vianna, Fil e Rodrigo Lobbão, percebemos que determinados elementos se sobressaem em termos de importância para um DJ ser consagrado através das distinções. Neste capítulo encontraremos as falas de agentes consagrados ou, em muitas das vezes, nomeados por reportagens e matérias veiculadas nos principais jornais de grande circulação do estado. Além disso, tal capítulo tem o intuito de expor como as distinções dos DJs operam em suas trajetórias de vida, nos processos de socialização com a música, nas condições financeiras que um agente precisa ter, na formação de sua estética sonora, nas escolhas que fará dentro do mercado e, finalmente, nas características necessárias para reconhecer o outro como consagrado.

5.1 Condições socioculturais

Para Bourdieu (2015), as condições de classe e os condicionamentos sociais podem, sob um olhar rasteiro, resumir de forma drástica como uma série de efeitos que os agentes exercem diante das ações do *habitus*. Dessa forma, faz-se necessário entendermos de forma mais objetiva as condições socioeconômicas dos sujeitos atuantes no campo. O *habitus* de classe nos ajudou a entender como algumas características que três DJs utilizam com a forma de distinção em relação aos demais do seu campo. São condições que os colocam em posição estratégica,

atribuindo condições homogêneas para a construção de mais posições dedicadas a seus semelhantes de forma também homogênea, no qual podem tanto ser pelos bens materiais ou pela sua posição estratégica.

Embora possa parecer que tais condições estão dentro de um campo duro, no qual geralmente é associado ao dito “real”, Bourdieu deixa claro a existência de variáveis que fazem com que tais agentes se tornem assujeitados a uma estrutura, impondo-se como reprodutores da mesma estrutura de internalização dos capitais simbólicos. Diante dos meus interlocutores entrevistados, as variáveis podem ser entendidas como características singulares nos seus respectivos caminhos até chegar no seu produto final (ser DJ), isto é, diante de um campo de investimentos materiais e culturais, os agentes carregam determinadas trajetórias que desembocaram na profissão DJ. Consequentemente, essas mesmas particularidades podem interferir na posição em que os agentes estão diante da cena, tendo em vista suas identificações em termos de som, tecnologias, bem como seu olhar crítico à cena em que atuam.

Em termos práticos, Fran, Fil e Lobbão estão situados em gerações mais ou menos distantes entre si, no qual influenciaram suas carreiras, bem como suas escolhas, caminhos percorridos, tecnologias utilizadas em suas discotecagens e na forma como se veem diante dos avanços tecnológicos contemporâneos. Ambos entendem que ser DJ é, antes de tudo, proporcionar novas sonoridades para os seus ouvintes, buscando novas músicas para além das já tocadas nas rádios do estado. Entendem-se como agentes que trazem novidades em forma de som, pesquisando novos artistas dentro e fora da música eletrônica, vasculhando as cenas estrangeiras como fontes confiáveis das novas tendências, antecipando-se das enunciações dos grandes veículos de comunicação em massa. Vale ressaltar que no período de suas formações, o rádio era o único meio de comunicação em massa disponível naquele momento e, que por coincidência, Lobbão esteve à frente de programas em estações de rádio do estado dedicados a trazer novidades⁵⁴.

A construção, como é o caso deste trabalho, de classes - tanto quanto possível homogêneas no tocante aos determinantes fundamentais das

⁵⁴ Com exceção do rádio, as outras formas de conhecer novas músicas (eletrônicas ou não) em Fortaleza no período entre 1970 e 1989 eram basicamente: ir às festas que tinha esse propósito; viajar para outros estados do Brasil (São Paulo ou Rio de Janeiro) e conhecer suas festas; viajar para outros países (no caso da música eletrônica eram os Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, França, Holanda entre outros do continente europeu) ou; comprar discos e fitas K7 de pessoas que compravam nesses países supracitados, importando-os.

condições materiais de existência e dos condicionamentos que elas impõem – implica, portanto, levar em consideração de modo consciente – *na própria construção destas classes* e na interpretação das variáveis, segundo estas classes, da distribuição das propriedades e das práticas – a rede das características secundárias manipuladas, de maneira mais ou menos inconsciente, sempre que é feito apelo a classes construídas com base em um critério único, mesmo que fosse tão pertinente quanta a profissão; trata-se também de apreender a origem das divisões objetivas, ou seja, incorporadas ou objetivadas em propriedades distintivas, com base nas quais os agentes têm mais possibilidades de se dividirem e de voltarem a agrupar-se realmente em suas práticas habituais, além de se mobilizarem ou serem mobilizados – em função, e claro, da lógica específica, associada a uma história específica, das organizações mobilizadoras – pela e para a ação política, individual ou coletiva. (BOURDIEU, 2015, p. 101)

Bem como descreveu Bourdieu, a construção de uma classe passa, nesse caso, por características que envolvem as ações do *habitus*, no qual darão a oportunidade dos demais de identificarem seu nível de pertencimento e interesse através do campo prático. Como já foi apreciado em capítulos anteriores, o processo de reconhecimento e identificação de um DJ, em sua maioria, passa pela questão prática da atividade, pois para ser DJ não é necessário uma formação ou um diploma que o reconheça, muito embora a maioria dos DJs aqui ouvidos já fizeram algum curso na área.

O processo de reconhecimento e legitimação de um DJ passa, antes de tudo, pela identificação por parte dos seus demais, mesmo que ele ainda não se identifique ou não se fidelize em um determinado estilo musical. A partir desse momento, a ação propriamente dita toma uma posição de maior relevância em relação ao conhecimento adquirido em um curso de formação, pois é no processo de manuseio dos equipamentos que irá desenvolver sua relação com a máquina.

Porém, para que essa intimidade entre o homem e a máquina aconteça é necessário que haja oportunidades de acesso a esses equipamentos que, tanto podem ser um mero toca-discos como um sintetizador, que geralmente são fabricados e vendidos no exterior e, conseqüentemente, encarecendo e dificultando o seu acesso⁵⁵.

Sobre o acesso inicial aos equipamentos para discotecagem, é perceptível que tanto Fil como Fran Viana tiveram dificuldades em ter os seus primeiros equipamentos para tocar, pois ambos vieram de contextos desfavoráveis

⁵⁵ Sobre este assunto, foi-se iniciado nos capítulos anteriores, especificamente sobre a necessidade de tais para iniciar a carreira de DJ.

economicamente para tal. Porém, vale ressaltar que mesmo nessas condições deformáveis economicamente para ser DJ, seus lares proporcionaram um apreço à música em todas suas formas, ritmos e tempos.

Já para Lobbão, a partir de sua entrevista, esforçando-se em resgatar detalhes sobre sua familiaridade com equipamentos musicais, em que o acesso aos instrumentos sempre estava ao seu alcance.

Na verdade, meu pai sempre foi audiófilo, sempre curtiu equipamento de som. Quando eu nasci, para você ter uma ideia, meu pai já tinha o equipamento. Na época, nos anos de 1970, se vendia aparelhos modulares, diferente de hoje em dia. Se vende em lojas grandes de shoppings. Em casa, já tinha amplificador, equalizador, tinha tape decks (gravadores de fita k7), tinha mixer e tinha dois toca-discos. Quando eu nasci em 1978, meu pai já tinha tudo isso e ele sempre foi audiófilo, gostava muito de música, mas também gostava de ter os equipamentos da época. Até hoje ele tem esses equipamentos. [...]. Ou então quando tinha um pai músico ou instrumentos musicais ou cantava. [...] A partir daí é que comecei a me interessar. Quando percebi que tinha os equipamentos na casa do meu pai, fiquei feliz. Para você ter ideia, meu pai tinha o mixer tonos ic3, das antigas, massa, com fader deslizante. Também tinha dois toca-discos, sendo um com pitch e outro sem. E foi por aí que comecei a me interessar. (Entrevista Rodrigo Lobbão, 12 de fevereiro de 2018)

Acima, vemos que Lobbão tinha o acesso às tecnologias disponíveis naquele momento em Brasília, ainda numa situação de conhecimento e familiaridade com a música. No decorrer de sua entrevista, ele também revela que na sua adolescência fez o curso de formação de DJs que, posteriormente, proporcionou-lhe iniciar a carreira propriamente dita, através de articulações com outros DJs iniciantes naquele período. Embora tenha percebido que estava inserido em um contexto familiar economicamente favorável, sempre se viu apoiado pelos seus pais nessa empreitada, inclusive quando se mudara para Fortaleza em meados de 1995. Após se instalar aqui, Lobbão já tinha acumulado experiências em sua terra natal, que lhe proporcionaram oportunidades para conhecer os DJs da sua nova cidade.

Vale ressaltar que, quando estamos falando de condições socioculturais, refiro-me ao que Bourdieu diz sobre a confluência entre as condições materiais com as condições imateriais que as questões práticas proporcionam. Dito de outra forma, o aporte e o apoio familiar em termos financeiros, proporcionam ao Lobbão adquirir o *capital cultural* necessário para começar a sua carreira em Fortaleza.

Na sua adolescência, após terminar o Científico (atualmente o Ensino Médio), Lobbão se via na oportunidade de se dedicar exclusivamente à sua carreira,

tocando em boates na Praia de Iracema ou produzindo programas para estações de rádio. Nesse período, residia na rua República do Líbano, no bairro Aldeota, um dos bairros com o mais alto⁵⁶ índice desenvolvimento humana de Fortaleza⁵⁷, que por conta disso lhe proporcionou oportunidade em desenvolver suas habilidades para tal, frequentando lojas de discos e conhecendo outros DJs já estabelecidos da cidade.

Quando cheguei em Fortaleza, eu tive a sorte de morar na rua República do Líbano que tinha uma galeria perto da Padaria Monte Carlo, esqueci o nome. Aí tinha uma loja chamada DJ Studio, que era Augusto Pedrosa, Eduardo Ramos e do Silvio de Paula (sócio), mas depois ficaram só os dois donos mesmo. Eduardo Ramos hoje trabalha na televisão, na TV O Povo e o Augusto era professor na Unifor e DJ na rádio. A DJ Studio vendia vinil, porém com o tempo não tinha mercado de disco na época, porque não era como hoje, e ele passou a alugar CDs single [...]. Mas foi lá que comecei a conhecer a galera. Nessa época, o Marciano Djow era atendente e foi aí que comecei a conhecer as pessoas que trabalhavam como DJ aqui em Fortaleza. Eu também tive a sorte do Eduardo me indicar a trabalhar com o Silvio e o Daniel de Paula, que eram os caras que tocavam bastante na cidade, e ainda são. Mas naquela época eles eram os DJs que tocavam em todas as casas e em rádios na cidade. Nesse momento, havia a boate Degraus, e eles me chamaram para tocar e trabalhar como “auxiliar de DJ”. Ela surgiu antes da Rainbow, ali ao lado do Chopp do Bixiga, na Praia de Iracema. Não tinha nada ao redor, só galpão. E quando eu cheguei, as pessoas falavam que a Degraus era a melhor boate da cidade. Um casarão. Aí foi lá que comecei a trabalhar profissionalmente, em abril de 1995. (Entrevista Rodrigo Lobbão, 12 de fevereiro de 2018)

Dessa forma, ele se via no seu momento de descobrir e explorar as suas possibilidades e oportunidade de embarcar nesse mundo, tendo em vista a sua proximidade com o Silvio de Paulo, um dos primeiros DJs propriamente ditos, por ter seu próprio programa de rádio na cidade de Fortaleza.

O dinheiro que eu ganhava era realmente de cachê da noite. Desde quando comecei a trabalhar em 1995 e indo até 2005, era exclusivamente como DJ. Não trabalhei em outra coisa na minha vida. Eu lembro que em 2000, quando eu era residente da boate Kiss, uma casa GLS, eu trabalhava quinta, sexta e sábado. Nas quintas eu fazia as noites de flash back, tocando só 70, 80 e 90, indo da *Disco* music até o *House* dos anos 80 e 90, tocava muita coisa comercial da época, mas também tocava muita coisa obscura, misturava. Sexta e sábado era a música que já rolava desse público, tribal, deep house, fazia minha onda. Entre 2001 e 2002, quando saí da Kiss para a Abolição 3500, eu estava ganhando em volta de dois mil e quinhentos reais por mês, que para é era uma grana boa. Para você ver, dois mil e quinhentos reais hoje é uma grana boa. Para a época era bom, pois eu era solteiro, já tinha um filho, mas não morava comigo, era ótimo.

⁵⁶ Em termos práticos, o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) no período corresponde ao ano 2000 era de 0,892. Já em 2010 o índice subiu para 0,945. Em termos de comparação, o índice de Fortaleza é de 0,732.

⁵⁷ Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil. Disponível em: <http://atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_udh/20777>. Acesso em: 11 de abril de 2018.

Então, foi um momento bacana como DJ, mas trabalhei muito, toda quinta, sexta e sábado por dez anos. (Entrevista Rodrigo Lobbão, 12 de fevereiro de 2018)

A partir dos seus primeiros contatos com outros já estabelecidos na cidade, Lobbão sempre se interessava em conhecer novos sons, especialmente os que ainda não eram tocados nas estações de rádio, muito menos nas boates que começara a tocar. Na rádio, teve a oportunidade de expor seu trabalho, além de aperfeiçoar suas técnicas de discotecagem e mixagem de forma plena. Paralelamente a isso, Lobbão iniciou sua carreira na cidade tocando em boates do público GLS⁵⁸ como “auxiliar de DJ”, ajudando Silvio de Paula e tantos outros a movimentar as noites da casa.

A partir de então, Lobbão começa a ser ouvido e visto tanto pelos outros DJs quanto pelos públicos que o ouvia nas rádios ou nas boates na Praia de Iracema, pois, como bem falou:

Porque naquela época, em 90, tinha a imagem de quem tocava nas boates eram os DJs que tocavam comercial, as divas, música de rádio. Mas tinha uma pequena galera que gostava de coisas novas, que ia para fora do país, era mais a antenada, mais moderninha, e eu curti muito mais essa onda. E na rádio eu não queria tocar as mesmas coisas que os outros caras tocavam. Então, eu tocava coisas mais diferente, tocava Bjork numa versão legal, mas soava esquisito na rádio, entende?! Era uma coisa esquisita diante do geral. Então, eu era o patinho feio no início, porque os outros DJs me viam como uma sátira, uma coisa chacota, sei lá. Entretanto, quando as coisas começaram a acontecer, que veio o Undergroove, veio esse respeito por parte dessa galera que me via como estranho. Viu que as coisas estavam acontecendo. (Entrevista Rodrigo Lobbão, 12 de fevereiro de 2018).

Acompanhado de outros, Lobbão adentrou em coletivos de DJs com o intuito de fomentar e proporcionar novas sonoridades na cidade, em contraponto ao que era imposto pelas rádios da capital. Surgiu então o coletivo *Undergroove*, que organizava festas, eventos, palestras em universidades e cursos de formação de DJ voltados para a chamada “cultura do DJ”. Dessa forma, Lobbão se via como um articulador de ideias junto a Fil e outros já citados em capítulos anteriores.

Hoje, eu escuto muitas dessas frases assim: “Você foi o cara que na época arriscava. Você foi o primeiro cara que veio de Brasília e tocava coisas só ouvir você tocando”. O Silvio fala isso, o Augusto fala isso. Eu metia as caras mesmo. O pessoal falava muito de *Techno* e pensam logo em The Prodigy, mas o que eu tocava Jeff Mills, Dave Clarke, Dave Angel, que era *Techno* pesado. Naquela época o *Techno* era extremamente rápido e pesado. Lógico que essas coisas não tocavam em rádio, mas tentava

⁵⁸ Sigla ainda bastante utilizada entre os DJs para definir boates cujo público é majoritariamente LGBTT.

colocar coisas mais comerciais para estar no meio, né?! Então, essa história do patinho feio era o que rolava mesmo, mas foi massa, foi um aprendizado bom pra caramba. (Entrevista Rodrigo Lobbão, 12 de fevereiro de 2018)

Tomando esses esforços como potência, hoje ele se vê como um sujeito relevante na cena local, especialmente quando estamos falando de repertório naquele período na cidade. Além disso, Lobbão se coloca como um sujeito com posição estratégica por expor sua vontade em articular e movimentar a cena local, o qual possui um *capital* necessário para ser estimado pelos demais. Nesse momento, o *capital simbólico* atribuído ao sujeito faz com que sua voz hoje seja escutada pelos demais como uma voz que pode, dentre muitas coisas, classificar ou desclassificar certos DJs que não incorporaram corretamente as formas da estrutura ou no comportamento profissional dentro e fora do campo.

5.2 Estética sonora

Entretanto, diferentemente do Lobbão, para Fran Viana, suas descobertas no campo da música e a atuação enquanto discotecário foram diferentes, pois havia uma mistura de medo com a necessidade de um trabalho principal para financiar seus investimentos. Ao mesmo tempo, ele declara que seu papel enquanto DJ (discotecário naquele momento) era de mostrar novos sons para um público que se sensibilizava com o novo.

Eu sempre tocava e trabalhava com a família. Nós tínhamos uma marmitaria, e eu trabalhava de dia e à noite tocava na boate. Nunca fui totalmente dependente da discotecagem. Ao contrário de mim, tem gente que consegue fazer isso, por exemplo, o Rodrigo Lobbão. E até na minha época tinha, mas eu sempre tive esse pé no chão. Tinha músicas que não tocava, fazia um pouco de doce. Embora eu tocasse coisas que não gostava, mas tinha os meus limites. Aí começava a ter essa cultura. As pessoas me pediam para tocar outras músicas, coisas que temos até hoje, mas antigamente era pior você se recusar a tocar. Era até ofensivo, digamos assim. [...]. Nos grandes centros há aquele público que sai de casa para lhe ouvir. Hoje só mudou a abordagem, agora as pessoas mostram o celular para o DJ com a música que elas querem. Pode até ter um dia em que você esteja com vontade de tocar aquela música, mas não é toda vez. Para o DJ, o que não pode ter é a obrigação, e justamente por isso, fez com que eu ficasse cansado disso. Isso me cansa muito. Aí, de repente misturo aquilo que é o meu maior prazer que é a música, minha maior paixão, com obrigação? Ok! Mas, de repente isso pode ficar um saco. Quando vira uma obrigação para mim, na maioria das vezes vira um saco. Fica satisfazendo só os outros não é bom para o DJ. Mas a gente também tem um lado bom, pois tem pessoas que chegam e dizem: “você me ajudou a formar meu gosto musical” ou “conheci muita coisa por conta você”. Tudo isso é

gratificante. Você tem um reconhecimento por parte do público. Quando eu tocava na Periferia, muita gente de fora ia para lá me ouvir.

Curioso pensar que para Fran, o entendimento da função do DJ é, em certo sentido, um processo de educação sonora, no qual o momento em que ele está tocando é o fruto de um processo longo e demorado de pesquisa. Assim, torna-se um processo educacional não necessariamente impositivo ou imperativo, mas sempre dialogando sonoramente, negociando sons já percebidos pelo público em geral, mas com outras interpretações ou versões. Essa relação de troca se torna frutífera para Fran, mesmo que as preferências do DJ sejam mais predominantes na pista de dança.

Nessa mesma passagem em sua entrevista, percebe-se que para Fran o ato de tocar em público é também uma forma de autoexpressão, ou em suas palavras: “nesse caso, ele é DJ para se expressar”, expondo seus sentimentos e gostos musicais, transformando a música em uma ferramenta de expressão de si, na busca por outros agentes que compartilhem os mesmos gostos.

Por conta disso, Fran se dedicou no seu repertório, pesquisando novos sons, comprando fitas K7, vinis, CDs, viajando para aprender um pouco mais sobre a cultura musical de outros países, não dando tanta importância para as técnicas de mixagem naquele período.

Nunca foi de técnica. Nunca dominei pick-up. Sempre confiei no meu gosto musical. Nunca aprendi a mixar direito. Eu acho legal e admiro bastante, mas nunca foi meu forte por conta que tenho tremor essencial desde garoto. O que eu acho que faz mesmo é a música em si, o principal. É o repertório. Claro que tem DJ que usa a técnica como instrumento musical. Isso acho bárbaro. Mas nunca fui assim. O Rodrigo, por exemplo, é o “the best” nisso, maravilhoso. É um cara que tem uma integridade, por ele saber mesmo. Eu me dou bem com vários DJs de diversas linhas de ação. Eu gosto disso. (Entrevista Fran Viana, 19 de fevereiro de 2018)

Para Bourdieu (1996), o artista independentemente do que produz, pode ser um agente que está em constante busca por outros agentes culturalmente iguais que se identifiquem com a sua arte. Tão logo, o processo de reconhecimento parte também daí: ser reconhecido pelos seus iguais no sentido de terem entendimento de suas ações e preferências estéticas em comum, proporcionadas pela sincronização do mesmo *capital cultural*.

Embora Fran não pudesse se dedicar exclusivamente à carreira de discotecário, sua posição em termos estéticos estava mais inclinada em uma “arte

pela arte” proposto por Bourdieu (1996), na qual discute sobre as questões estéticas e como os artistas entendem seu fazer artístico. Podemos dizer que Fran entendia sua discotecagem como uma arte que estava desprendida das demandas e dos parâmetros existentes naquele momento em Fortaleza, no que diz respeito ao uso do vanguardismo, na proposição de novas músicas nas boates.

Através da citação anterior, podemos compreender também a existência de um dualismo quase excludente entre as preferências do artista com as demandas do mundo externo, do chamado “comercial” ou quaisquer ideias relacionadas ao que já era ouvido e consumido até então⁵⁹. Para Bourdieu, citando as contribuições de Flaubert acerca das relações de luta existentes entre os escritores franceses nos anos de 1850, especificamente àqueles que se colocavam como vanguardistas do movimento “arte pela arte” com os escritores mais “realistas”. A relação oposta entre arte e dinheiro, em certa medida, colocam-se como uma das estruturas basilares para as lutas, tanto no mundo literário quanto para o mundo musical e seus agentes.

Esta oposição se coloca como um debate bastante acalorado, pois diante dos indícios descobertos nas referidas entrevistas, há uma necessidade de afirmar suas posições em relação a sua autonomia diante do campo dominante na cena. Este processo, de afirmação de suas preferências estéticas e sonoras, pode ser percebido pelos discursos pela busca de uma tomada de posição ou preferência ideológica.

Exemplificando, em algumas ocasiões na minha atuação enquanto DJ, presenciei diversas discussões acaloradas em grupos de redes sociais da *internet*, bem como matérias de jornais que tratavam sobre as novas tecnologias do campo do DJ. Era perceptível a produção de discursos que tendiam a polarizar o campo entre: os antigos (defensores do uso de toca discos e vinil) e os novos (usuários das tecnologias). Resumidamente, esses agentes que fomentam a polarização eram geralmente sujeitos pertencentes a uma determinada geração que, embora tivessem uma trajetória como tal, não era mais incorporada nas novas dinâmicas de articulação do mercado. Assim, eles não acompanhavam de forma ampla as discussões, tomando para si uma ideia de busca por uma suposta “essência” do DJ,

⁵⁹ Seguindo essa linha de raciocínio proposta do Bourdieu (1996), no tocante ao seu entendimento sobre a “arte pela arte”, lembrou-nos que é preciso manter cautela quando se fala de um movimento historicamente datado e geograficamente localizado. Sobretudo quanto aos entendimentos de arte vanguardistas (burguesa) e arte realista.

que só poderia ser alcançada através do uso do toca-discos em suas apresentações.

Embora não seja o foco deste capítulo, o fato é que os defensores do uso do toca-discos – assim como todas as tecnologias analógicas – foram socializados musicalmente em um determinado período do mercado fonográfico, no qual a principal mídia utilizada era o vinil. Nesse momento, percebe-se um profundo processo de identificação com a materialidade da música por parte deles. Atualmente, tais DJs – que por ventura fundam seus próprios cursos – colocam o uso do vinil na centralidade do processo de aprendizagem de seus alunos, argumentando que o surgimento das técnicas de mixagem só foi possível graças ao uso do vinil.

Ao mesmo tempo, há outros agentes que defendem o uso e a exploração de novas tecnologias que estão constantemente sendo atualizadas e revisitadas pelas grandes multinacionais do mercado. Com o avanço das tecnologias, proporcionado pelo aumento de um mercado dedicado ao DJ e ao mundo da música eletrônica, sobretudo no que diz a praticidade das músicas em formato digital, criou-se uma nova relação entre o homem e as tecnologias musicais. O uso dos *notebooks* e controladoras cada vez mais compactas e mais sofisticadas, só foram possíveis graças aos investimentos feitos pelas grandes corporações.

5.3 Dualismo existente: arte *versus* dinheiro

Nesse campo, a relação entre arte *versus* dinheiro, descrita por Bourdieu (1996; 2015), também aparece entre os DJs, pois aqueles que defendem indubitavelmente as técnicas e o uso do toca-discos estarão mais inclinados, em certa medida, em cuidar pela preservação de saberes construídos outrora. Por sua vez, defendem a *arte* da discotecagem como o carro-chefe para uma tomada de posição no seu espaço social.

Ao mesmo tempo, aqueles que defendem de forma clara a exploração das novas tecnologias musicais, são aqueles que estão mais propícios em buscar uma ascensão profissional e financeira de sua carreira. O uso cada vez maior de controladoras, *softwares* e outros acessórios mais práticos podem, em certo nível, secundarizar as técnicas já existentes e usadas pelos DJs mais antigos da cena.

Sob o olhar das multinacionais e empresas do campo musical, as possibilidades de um mercado possível de ser explorado trazem também novas possibilidades de aproximação entre o homem e a máquina.

De fato, o surgimento de novos instrumentos movimentou – e continua a movimentar – dinheiro de forma considerável ao ponto de surgir novas grandes empresas dedicadas exclusivamente na criação de novas ferramentas que facilitam as ações práticas do DJ em sua atuação.

Nesse ponto, citando Zola na obra de Bourdieu (1996), ressalta a importância do dinheiro no processo emancipatório dos escritores e artistas daquele período, no qual dependiam do financiamento dos mecenas aristocráticos e do poder público para produzir suas obras. Logo, Zola esclarece que o dinheiro possibilitou o início de uma independência dos artistas para levar à concretude suas artes.

A oposição entre a arte e o dinheiro, que se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão do mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia, impede os agentes e também os analistas (sobretudo quando sua especialidade *e/ou* suas inclinações literárias os levam a uma visão idealizada do artista no século XVIII) de perceber que, como diz Zola, “O dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas”. Em termos muito próximos dos empregados por Baudelaire, Zola lembra, com efeito, que foi o dinheiro que libertou o escritor da dependência em relação aos mecenas aristocráticos e aos poderes públicos e, contra os defensores de uma concepção romântica da vocação artística, apela a uma percepção realista das possibilidades que o reino do dinheiro oferece ao escritor: “É preciso aceitá-lo sem remorso nem infantilidade, é preciso reconhecer a dignidade, o poder e a justiça do dinheiro, é preciso abandonar-se ao espírito novo [...]”. (BOURDIEU, 1996, p. 111-112)

Sendo assim, nesse período, o dinheiro também trouxe liberdade de pensar e produzir suas artes de forma a não depender mais das demandas dos grandes detentores de capital financeiro, criando assim uma visão menos “maldosa” do dinheiro.

Voltado aos sujeitos dessa pesquisa, para Fil, sobre seu contexto monetário, é necessário, de fato, que haja condições para que possa se dedicar plenamente aos seus projetos, pois são necessários investimentos consideráveis na compra de equipamentos e músicas (em todos os seus formatos). Sob a ótica de Fil, é necessário que haja um apoio familiar para sustentá-lo de forma a se dedicar plenamente na pesquisa e na discotecagem.

Eu só consegui ficar 100% focado na minha carreira de DJ, acordando, dormindo e pensando nas minhas datas pra tocar, se eu tiver um suporte familiar, se tiver o apoio familiar (financeiro), especialmente da minha mãe. Se eu estivesse morando junto com a minha companheira anterior, casada, tendo que pagar aluguel, condômino e outras coisas, com certeza não estaria nessa pegada que estou hoje. O Lobbão é outro exemplo disso. Não é que ele não queira, mas com certeza não pode. [...] . O Lobbão por ser bancário e DJ encara ambos como profissão. São duas profissões. A questão da residência é o que lhe mantém, não só financeiramente, mas também profissionalmente para sua carreira. [...]. É a minha função, minha arte, meu trabalho é esse. Não importa se é pra mil ou para dez pessoas. O que me importa é estar sendo bem feito. Se tiver uma pessoa que vem até você no Coco Bambu e elogia o teu som, isso pra mim é o que basta. Pagou! Vou pra casa feliz, mesmo com a graninha curta no bolso, mas é ela que vai colocar gasolina no meu carro. É essa graninha que, juntando com todas as graninhas, vai pagar minhas contas. Tá entendendo?! Isso é bom! No começo é estranho, mas depois vira outra pegada. E a rotina é mais, porque lhe dar uma sensação de trabalho. (Entrevista Fil, 24 de julho de 2017)

Utilizando-se de um discurso crítico a determinados DJs da cidade, Fil conta que para conseguir estar inteiramente focado na carreira decidiu investir seu tempo em projetos de sonorização e discotecagem em restaurante, barracas de praia e hotéis tanto em Fortaleza como em Caucaia. Na verdade, são projetos dedicados à discotecagem fora das festas, que pretendem trazer uma nova sonoridade como forma de estar ativo no mercado local, deixando de depender de festas de outros, criando assim novos espaços possíveis de atuação. Comumente chamados de *lounges*, esses estabelecimentos são fontes de inspiração na pesquisa sonora de Fil.

Longe da agitação das festas, tais projetos estão numa proposta de relaxamento, no qual as batidas da música são baixas que, para Fil, se mostrou como uma grande oportunidade para o autoconhecimento. Sua rotina inclui a pesquisa de novos sons, na descoberta de novas possibilidades de conexão entre o ambiente, a música e as pessoas que estão nesses estabelecimentos. Em muitas de suas publicações nas redes sociais, Fil nomeia gêneros e subgêneros da música eletrônica como forma de determinar sonoramente e definir um perfil sonoro para cada espaço. Nesse passo, seguindo o olhar de Bourdieu em termos da construção das preferências e dos gostos, o *capital cultural* se torna uma das chaves para compreender as dinâmicas existentes nesse espaço social dotado de parâmetros singulares de distinção e classificações.

Ao mesmo tempo em que Fil se desdobra em um novo campo, assim como muitos outros DJs diante das questões de sua carreira (incluo-me nesse campo), é perceptível uma tensão envolvendo todas as suas fases. Em capítulos anteriores, especificamente sobre o traçado dos espaços de atuação de um DJ em Fortaleza, Fil nos revelou as características de cada circuito, sinalizando as configurações de público, bem como suas relações com o mercado local. Assim sendo, segundo Becker (2008), no qual se dedica a estudar os músicos de *Jazz* e tantos outros que trabalham na noite, compreende que suas carreiras estão sempre em movimento. Em termos práticos, alguns músicos podem estar sempre em tensão por pertencerem ou defenderem determinadas linhas de atuação que vão de encontro ao que se consome em larga escala. Sua tensão é entre seu repertório – no qual o defende por ser sua ferramenta mais livre de auto expressão – e as demandas que o mercado exige, nas casas noturnas ou participando de grandes orquestras.

Aqui, para Bourdieu (1996), emerge uma estrutura dualista, onde no processo de autonomia do campo artístico, uma suposta hierarquia dos gêneros surge a partir do julgamento dos pares e que é quase totalmente inversa da hierarquia classificatória pela ascendência financeira. Sobre o contexto artístico em 1880, a estrutura que o autor identifica é a simples comparação entre dois campos parcialmente opostos, no qual seu topo ficava os produtores de peça de teatro (investimento pequeno para grandes lucros e para poucos autores) e na parte inferior estava os poetas (lucros pequenos para uma quantidade igualmente pequena de produtores). Há uma posição *entre* estes, em que o romance era visto como o intermediário, pois tinha a capacidade de ter lucros relativamente grandes para uma quantidade relativa de produtores, porém com o trunfo de alcançar a burguesia, não se limitando ao mundo literário.

Ainda segundo essa lógica, haviam duas tipologias estruturais das hierarquias existentes nesse espaço: o lucro comercial e o prestígio. Embora estejam em campos distantes, ambas podem coexistir através de um “modelo simples”, que leva em consideração dois requisitos distintivos: o primeiro varia conforme o preço do produto, levando em consideração o ato de consumo simbólico relativamente alto, do volume, da qualidade social dos seus consumidores, isto é, da

importância dos lucros econômicos e simbólicos, diante do tempo necessário para a sua produção; o segundo diz que à medida em que esse campo ganha autonomia, proporcionada pela criação de uma lógica própria, mais gêneros surgem dentro de si, distinguindo-se claramente e produzindo cargas simbólicas que podem interferir em seus lucros.

Esse modelo serve tanto para explicar, em certa medida, as grandes diferenças quanto às mais sutis dentro de um mesmo campo artístico, demonstrando os níveis de consagração atribuídos a diferentes ramificações. Assim, a hierarquia se constitui a partir da qualidade social do público e lucro simbólico que eles podem assegurar, estabelecidos pelos seus agentes e suas obras em cada um dos seus estilos, correspondendo proporcionalmente às divisões hierarquizadas.

A leitura de Bourdieu, sobre o campo literário em 1880 na França, instigou-me a traçar paralelos com as dinâmicas do campo artístico contemporâneo em questão. No chamado EDM⁶⁰, um estilo voltado para os grandes públicos, sua relação com a indústria fonográfica é bastante próxima por assegurar, na maioria dos casos, grandes lucros econômicos graças a sua larga disseminação nos grandes festivais, associado ao fato ter uma fácil aceitação nos grandes veículos de massa. Os sujeitos que representam o EDM – desde de DJs, produtores, gravadoras e selos – suas negociações estão dentro da escala global. Seus lucros, que movimentam consideráveis quantias de dinheiro, são direcionados para os seus representantes, isto é, artistas de grande notoriedade em âmbito global, que movimentam públicos consideráveis.

Não totalmente oposto, porém seguindo uma lógica bastante diferente, o *Techno* e o *House* foram os dois estilos que fundaram a música eletrônica (como já foi citado no primeiro capítulo) no início dos anos de 1980. São dois gêneros que construíram alicerces conceituais para que os outros gêneros pudessem surgir posteriormente novas sonoridades, proporcionadas pela exploração das tecnologias existentes naquele período. Por conta disso, seus agentes hoje tocam *Techno* em lugares que estão inseridos em um contexto sonoro intelectualizado, no sentido de estarem em festas onde os DJs e o público possuem minimamente um conhecimento da história da música eletrônica. Atualmente, seus representantes

⁶⁰ Também chamado pelos DJs como a Música Eletrônica comercial.

estão em uma busca contínua por novas possibilidades de audição, explorando sua própria história, reinterpretando sons que se tornaram representativos do seu período inicial. Ao mesmo tempo, estão limitados a um contexto em que só aqueles que entendem a história da música eletrônica os consomem de forma plena.

Além da questão do conhecimento como um fator distintivo, o *Techno* e o *House* possuem uma peculiaridade que se desdobra até hoje. No período em que eles surgiram, as principais mídias utilizadas para o consumo e a audição das músicas eram as fitas K-7 e o vinil, isto é, dentro de um contexto analógico. Isso ressoa até hoje nos seus representantes, pois muitos – mesmo diante das facilidades da portabilidade das músicas – ainda preferem utilizar o vinil como a mídia para as suas apresentações.

Em termos econômicos, seus ganhos são relativamente pequenos se comparados com o EDM ou com outros estilos consumidos exaustivamente nos grandes veículos de comunicação. O *Techno*, em raros momentos, pode tomar uma conotação mais mercadológica, no sentido de estar presente em rádios ou em outros veículos de grande impacto, borrando as fronteiras de seus ambientes comuns: festas em *clubs*, *raves* ou em festivais de música eletrônica. Arrisco-me a seguir o mesmo entendimento de Bourdieu com relação aos romancistas e suas possibilidades de ascensão financeira e que, no caso desta pesquisa, o *Techno* como uma possibilidade de ascensão financeira tanto quanto o EDM. O *Techno* possui uma potencialidade de extrapolar suas fronteiras de audição, estando em grandes festivais do campo da música eletrônica que tenham a pretensão de aglomerar vários públicos – ou tribos. Dessa forma, em determinadas situações, o *Techno* pode estar ao lado do EDM, do *Eletro* ou dos estilos mais populares em eventos internacionais de grande porte.

Tudo isso só será possível se o agente se submeter às regras que regem o campo comercial, isto é “[...] os romancistas só podem obter ganhos equivalentes aos dos autores de teatro com a condição de atingir o “grande público”, isto é, como o indicam as conotações pejorativas da expressão, expondo-se ao descrédito atribuído ao sucesso comercial” (p. 136). Este tipo de prática estará presente também entre os DJs de Fortaleza, no qual alguns agentes que atuavam em festas de *Techno*, voltados para um público específico e menor e que, ao mesmo tempo,

buscavam um sucesso financeiro, secundaram valores e ideias do seu campo de origem. Em outros termos, tiveram que abrir mão de algumas regras imperativas no campo do *Techno* para estar em uma posição de relevância em termos econômicos. Ver-se aqui um dos elementos constitutivos da discussão entre os *undergrounds* versus *mainstream*, no que diz respeito às estratégias que cada agente toma para sua ascensão, financeira ou simbólica, no entendimento entre “abrir mão de suas ideias de uma música livre” e “se vender para o mercado”.

Ter o repertório voltado para o *Techno* pode significar, em certa medida, pertencer a um determinado campo onde seus ouvintes possuem um nível de conhecimento sobre a história da música eletrônica, especialmente entre pessoas que tiveram experiências nos países onde este estilo iniciou. Remetendo-me ao primeiro capítulo, no qual esse estilo teve sua origem na Alemanha, mas foi nos Estados Unidos que teve notoriedade por haver grandes boates em Chicago e Nova York que abraçaram o *Techno* como um som possível nos anos de 1980. Na contemporaneidade, os públicos do DJ Fil, assim como de Lobbão e Fran Viana, tiveram experiências, em algum momento de suas vidas, de conhecer outras cenas de grande importância para a música eletrônica. Por conta disso, há prestígio no DJ que atua nesse campo, no qual lhe foi conferido pelos seus pares, isto é, minorias que reconhecem o som do DJ como uma relação direta entre as origens do *Techno*.

Para o Fil, sua leitura sobre a prática de misturar gêneros teoricamente opostas não é sustentável em Fortaleza, pois estamos em uma cena pequena, se comparado com São Paulo e Rio de Janeiro, que possuem uma diversidade de públicos consumidores suficiente para haver entrelaçamento de públicos.

Tem cara aí que chegou para fazer uma festa. Dizia que queria misturar música comercial com *underground*, só que não me sinto à vontade para misturar essas coisas. [...]. Eu acho que não funciona mais misturar. No final, você acaba criando antipatia com um e com outro. Nessa coisa do seletivo que a gente está vivendo hoje, no Facebook tem muito disso. Quando você tenta trazer a ideia da diversidade, acaba criando antipatia. Eu aprendi na marra, tocando em festas que queria trazer os extremos, mas acabou não dando certo. Quando você junta DJs do comercial e do *underground* para a mesma festa, tem uma porrada de gente que não vai. Acha que vai atrair o playboy e o under para o mesmo espaço. Isso não rola. O que vai acontecer é que o playboy não vai porque o DJ under vai tocar, acha chato o som. Ao mesmo tempo, o público under não vai pelo fato de ter um DJ que toca comercial lixo. No final das contas, o produtor não está aumentando o poder, mas sim minando a festa. Para e pensa: FW Eletronic, Ceará Music. Tudo isso morreu. Essa forma de pensar morreu, pelo menos agora. Pode ser que quando apareçam eventos, festas grandiosas que se sustentem. O Rock in Rio desse ano terá uma tenda

eletrônica, mas ainda bem comercial. Você precisa focar naquilo, fazer com muita vontade, muita verdade e jogar boas energias. Sempre fui uma pessoa de conversar e discutir, antes mesmo do surgimento das redes sociais aí. Depois de tanto tempo levando lapada na cara, acabei mudando. Mudei porque estava começando a interferir no meu trabalho negativamente. Parei! Parece que a palavra “constritiva” não combina mais com “crítica”, como se não existisse mais. As pessoas estão apressadas em ter uma opinião formada, mesmo sabendo que precisam de tempo para ter uma. (Entrevista Fil, 24 de julho de 2017).

Para Fil, quase não há possibilidade de diálogo entre esses dois campos, seja no contexto cearense, (*FW Eletronic* e *Ceará Music*), seja em cenas maiores (*Rock in Rio* no Rio de Janeiro), pois as lógicas que regem cada um dos campos são distintas, especialmente seus respectivos públicos.

Com a expansão de determinados nichos musicais em Fortaleza, os espaços possíveis para receber festas do campo eletrônico se limitam, especificamente pelo fato de dispormos de poucas casas ou estabelecimentos que se dediquem à música eletrônica. Atuando como DJ e *promoter* durante anos, Fil se vê hoje na obrigação de construir outras estratégias para estar presente nas articulações locais. Em sua entrevista, Fil conta um pouco sobre as estratégias que utiliza para estar presente diante do mercado.

Aí eu respondo: “É toco, porque eu sou refém dessa cena, dessa realidade. Se eu for cem por cento aquilo que penso, então eu não sou DJ. Não teria um mercado para me absolver. E não acho que é só no Ceará ou no Nordeste. Isso acontece no Brasil todo. Se você não foi um cara que mora em São Paulo, talentoso, bom no que faz, tem um grupo certo de pessoas. Por exemplo, a galera que está em volta do Ratier é feita de pessoas que tem um bom gosto, saca?! Tem muita gente que chama o DJ para tocar o seu estilo específico porque sabe que ele é vanguardista ou underground. Na maioria das vezes em que o cara me chama pra tocar nas festas dele é dizendo que eu sou “conceito”. “Põe o Fil porque ele é conceito”. Porém, tem vezes que ele chega até e vem pedir para eu tocar algo comercial. Na mesma hora eu respondo: “Mas tu me contrataste por conta do meu som? Eu sou isso que estou tocando. Tenha calma. No universo de 500 pessoas aqui nessa festa, terão 100 que vão tá curtindo o meu som. Então relaxa. O outro DJ que virá depois de mim vai tocar e agradar os outros 400. Mas você me contratou por isso.”. Eu brigo com ele toda hora. Tu não tens noção. Aí entra a história da diversidade sonora que se perdeu, né?! As pessoas não vão mais às festas para ouvir coisas novas e diferentes. “Porra, cadê *“Despacito”*? Tu não vai tocar?”. Ou tipo: “Cadê o Vintage Culture? Cadê o Alok?” Isso é uma realidade das festas daqui. É a ideia do padrão do mainstream. (Entrevista Fil, 24 de julho de 2017).

Nesse contexto, o surgimento de novas articulações na cena eletrônica de Fortaleza possibilitou novos arranjos na disposição dos agentes em relação ao que eles tocam e, como resposta à uma demanda, se vê num cenário com duas

possibilidades: se especializar em um determinado segmento eletrônico ou dialogar com outros estilos mais próximos ao comercial para estar presente entre os demais.

Nesse sentido, na discussão do campo literário dos anos 1980 feito por Bourdieu (1996), são visualizados dois princípios de diferenciação: o primeiro que se define entre a produção para os seus pares e a produção para o grande público (polos opostos); e o segundo estaria dentro da produção pura, dividindo-se internamente entre os *vanguardistas* e os *vanguardistas consagrados*. As diferenças existentes no grau de consagração são definidas pela geração em que o agente pertence, no sentido do tempo recorrente na sua carreira. Esse grau de consagração através do tempo datal pode variar entre muitos ou poucos anos, criando assim oposições entre “novos” e “velhos” ou “original” e “ultrapassado”. De fato, há uma diferenciação entre a *idade social* (tempo de carreiras no espaço social) e *idade biológica* (idade datal), no qual as gerações podem ser separadas por menos de dez anos.

Nesse momento, tanto Fil quanto Lobbão entendem que o tempo, isto é, a trajetória recorrente do início de sua carreira até hoje é um fator primordial para a construção de um *status* valorativo entre os demais. Assim, na seção seguinte veremos como o fator “tempo” pode influenciar a construção do agente produtor de conteúdo e, especialmente, como os outros agentes constroem e utilizam tal elemento como fator decisivo para o julgamento entre seus iguais.

5.4. Para ser um DJ reconhecido: “eu só vou dizer que você é um DJ daqui a dez anos”.

Diante dos elementos já discutidos nos subcapítulos anteriores, especialmente na importância que as entrevistas tiveram na consolidação das características para a construção de um DJ – que por sinal são tão complexos ao ponto de pensarmos uma teoria sobre esse contexto. A descoberta de questões complexas relacionadas ao gosto, bem como o sistema de construção da *doxa*, sob as limitações desta pesquisa, levaram-nos a outras questões que fogem da objetividade acadêmica em que estamos inseridos.

Veremos aqui os elementos atribuídos pelos DJs como os necessários para se ter qualidade, partindo, claro, das observações do Fil, Fran e Lobbão acerca de suas características. Através das entrevistas, acompanhadas de pesquisas em

sites e jornais em meio *online*, percebeu-se que há categorias específicas sobre uma suposta qualidade de um DJ, dos quais tanto podem ser adquiridas através das práticas do cotidiano, como outras que o agente as possui de forma “involuntária”: repertório, técnica e *feeling*. Esta é a definição dada por Simone de Sá, Marcelo Garson e Lucas Waltenberg (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008). Essa definição foi construída a partir de uma pesquisa que se propôs a discutir a relação de audição e consumo entre a Música Eletrônica e o *Rock*, especialmente no tocante ao processo de produção e percepção da música e como isso pode interferir no processo de classificação entre seus artistas. Segundo os autores, um DJ precisa ter os três elementos supracitados, os quais podem conferir a ele qualidade nas suas produções.

O repertório seria a capacidade do agente em construir um ambiente sonoro de forma inédita e particular, na articulação entre diferentes gêneros, ritmos e sons que darão àquele ambiente uma identidade. A questão do repertório para os nossos DJs está inteiramente relacionada ao exercício da busca por novidades, no qual cada um o fará conforme o seu contexto, no diálogo entre o seu passado, acumulando experiências sonoras de sua formação no espaço social (sociabilidade no lar ou em outros espaços) e na sua busca por novas músicas no ato da atividade e um ou mais circuitos descritos por Fil em capítulos anteriores.

A técnica se refere ao conjunto de habilidades do DJ em relação aos seus instrumentos, muito das vezes, próprios de sua atividade, no qual são necessários para equalizar e sincronizar as músicas ao vivo. A relação entre o homem e máquina deverá ser a mais próxima possível, tendo em vista que para o DJ os processos criativos surgirão conforme a sua relação com a pista de dança, isto é, as habilidades ali expostas serão quase sempre únicas.

Já o que se chama de *feeling* estará dentro do campo mais abstrato e difícil de ser traduzido, pois é nessa característica que mora a sensibilidade musical que o DJ deverá “ter para combinar música e ‘sentir’ o ambiente e sustentar a vibração, a energia, a *vibe* da pista. Sensibilidade essa avaliada com base em certas regras articuladas às categorias anteriores” (SÁ; GARSON; WALTENBERG, 2008, p. 183).

Como já foi revelado por Fran, sua atuação enquanto DJ (discotecário) nunca foi relacionado às técnicas de mixagem, mas sempre esteve focado em trazer novidades para o contexto cearense em seu período.

O que diferencia um DJ bom do DJ ruim é o repertório, o principal. Tem gente que prefere dizer que é a técnica, colocando uma música ruim, adaptando a uma determinada batida. Tem gente que acha que DJ tem que tocar só o que ele quer, embora a pista não ferva, não se identifique. Nesse caso, ele é DJ para se expressar. Tudo isso é válido, sou bem democrático. Mas para mim, o que predomina é a música. A técnica é super válida, mas como diz um poeta francês: “A música antes de tudo”. E é isso que todas as artes inspiram a ser à condição de música, pois não requer nada, basta ele estar ali e te atingir.

Tão logo, para Fran, o que define a qualidade de um DJ é o repertório, pois é na escolha das músicas que residirá suas inspirações e influências, criando assim trilhas sonoras singulares para cada festa, especialmente no período em que tocava onde o acesso à música era limitado. Ao mesmo tempo, Fran é bastante respeitoso no que diz respeito à liberdade do DJ, pois cada um escolhe quais caminhos trilhar, seja se especializando nas técnicas ou na criação de suas próprias versões para músicas já conhecidas.

Mas os meninos, Rodrigo e Motor, são bastante dedicados. Eu acho que Fil também, embora não conheça o trabalho dele mais profundamente. Obviamente, gosto muito dos outros. Gosto muito do Marquinhos Ribeiro e Fil. Eu vejo muito neles uma paixão muito grande pela música. E a discotecagem do Lobbão sempre muito “profissa”. Além deles, gosto muito do Guga de Castro, embora ele seja mais da linha de programação de rádio, na Beach Park FM.

Nesse caso, Fran nomeia Lobbão como o “*the best*”, classificando-o como o seu principal exemplo de DJ que se detêm nas técnicas de discotecagem como “sempre muito ‘profissa’”, dando a entender que é o melhor dentre os DJs da cidade, muito embora também cite outros DJs atuantes na cena igualmente bons em termos de repertório.

Já na concepção de Lobbão, a questão da qualidade de um DJ será definida pelo que ele chama de “conjunto da obra”, isto é, na habilidade de dominar e expor as três características supracitadas. Lobbão entende que para ser um DJ presente no mercado é preciso ir além das técnicas de mixagem, pois com o avanço das tecnologias, bem como o fácil acesso ao conhecimento do DJ – técnicas de mixagem, equalização e repertório – tão difundidas nos cursos de formação, é preciso produzir músicas. Para ele, a mixagem já não é o suficiente para ser

chancelada pela cena, pois como há uma difusão das técnicas oferecidas pelo mercado, o ato de discotecar já não é mais suficiente para chamar atenção do público e do mercado.

Eu costumo falar que é o conjunto da obra. Eu acho que é importante a produção musical, pois é ela que chancela seu nome como DJ artista. Não tem outra forma. [...]. Enfim, eu acho que é o conjunto da obra. Tem que ter produção, é importante porque chancela ele, especialmente quando nós estamos em um nível de controladores e equipamentos para o DJ, que a mixagem não é tão difícil assim. Hoje, com acesso a esses equipamentos e ao conteúdo, a mixagem é algo básico e que todo mundo consegue fazer. [...]. Se formos colocar só a questão técnica, todos hoje são basicamente nivelados justamente por conta da tecnologia. O cara só samba se quiser, Rafa. O sync está aí para isso. De qualquer forma, como está nivelado essa parte técnica é superada. Daí a questão da sequência das músicas se torna subjetiva para o público, principalmente. O Vintage Culture, que tocou a algum tempo aqui em Fortaleza, sambou muito, mas o público não estava nem aí. O público estava cagando para os erros de compasso, mas estava tocando os hits dele lá. Tava fazendo a coisa acontecer. Dizer para aquela galera que o Vintage é ruim? Não é ruim para eles. Eu vejo que a discotecagem não pode ser deixada de lado, o que der para o cara incrementar é sempre bacana, mas tem que ter a parte de produção, tem que ter a parte de pesquisa musical, tem que ter a parte do conjunto da obra. Tudo isso te faz um bom DJ.

Tão logo, os *set's* já não serão tão importantes para a carreira do DJ, pois mesmo que ele produza trilhas inovadores, eles ficarão na memória e, posteriormente, cairão no esquecimento. Aqui, o que ele entende como técnica é a habilidade do DJ de saber lidar com o timbre, o tom, o tempo e a equalização necessária para cada tipo de música, especialmente nos momentos de troca, na mixagem entre uma faixa e outra. Isto, segundo o Lobbão, já está superado, no momento em que há uma pulverização dessas técnicas nos cursos de formação de DJs espalhados no país, e que, mesmo que o sujeito não tenha condições de investir em tal, pode conseguir facilmente através de um computador com acesso à *internet*.

Além disso, Lobbão acredita que a produção de suas próprias músicas é o caminho para um DJ estar dentro do mercado da música eletrônica, disponibilizando-as nos *sites* de venda em meio digital, criando assim um *legado* – deixando marcas no mercado.

Isso é algo que bato de frente com o Fil. Eu digo para ele que, se tirarmos a parte performática do DJ mais ninja (coisa que era preciso apreender na minha época, mesmo não usando), um cara que toca normal hoje em dia, o que vai prevalecer é realmente o *set*, as músicas, a sequência. Ou seja, tudo isso é altamente subjetivo, pois prevalece a ideia do que é bom ou do que é ruim. Ele fala coisas tipo: “fulano é ruim”, “fulano é bom”, ou “você não

pode ser comparado com fulano porque ele é muito ruim”. Mas aí eu pergunto: ruim em qual sentido? É técnico? É pesquisa? Música? Produção? Qual é o conjunto da obra que é ruim? Por qual motivo? Por quê?

Nesse momento, Lobbão se distancia de Fil no que diz respeito aos caminhos para ser um artista consagrado e reconhecido no mercado, mais ainda no processo de classificação entre o que é ruim ou o que é bom.

Diferentemente do Lobbão, que atualmente está investindo em produção musical, Fil coloca a mixagem como o seu “carro-chefe” na construção de sua consagração entre os demais, na construção de um *legado*. Para ele, o *set* é a sua principal ferramenta para a exposição de sua construção sonora para aquele momento, seja em festas de *Techno* – com seu público específico – seja em coquetéis de lojas ou *lounges* em restaurantes e bares da cidade. Segundo ele, a discotecagem tem um papel importante para o DJ, pois é com ele que será exposto o resultado de um processo criativo das suas pesquisas durante toda a sua carreira. O *set* pode refletir o sujeito ou, em alguns casos, refletir um determinado momento de sua vida. Discotecagem é produção de conteúdo.

Parece-me que os DJs dessa nova geração não estão interessados em conteúdo artístico. Isso é muito doido. Tipo “cara, mesmo o que tu faz, mesmo sendo *pop*, é arte”. Mas eles não entendem e acham que isso é simplesmente “diversão”. É como se fosse depreciativo dizer que o que ele faz é discotecagem. Como se fosse antiquado, velho, chato, complexo demais. Tudo isso. Aí eu também vejo DJs que são da minha geração, mas que tem uma facilidade em dialogar com os mais novos. Então, a questão não é a geração e sim do *pop*. E essa nova geração é muito impregnada de conceitos do *pop* e do mainstream. Ou seja, a ideia do imediato, da aparência, do superficial, da foto bem batida, secundarizando a mensagem, tocar aquela música que todo mundo vai cantar.

Como podemos ver, Fil compreende que a discotecagem é um produto artístico, no qual é desenvolvido através do acúmulo de conhecimento musical para criar um repertório que lhe reflete. Também podemos perceber que Fil critica o que ele chama de “nova geração”, que não se importa tanto com o repertório, porém esses os novos DJs estão mais interessados na “ideia do imediato, da aparência, do superficial, da foto bem batida, secundarizando a mensagem [...]”.

Nesse passo, Fil revela que sua perspectiva sobre ser DJ está relacionada ao campo das artes, no qual já foi mencionado nos subcapítulos anteriores. Ele identifica que o DJ precisa passar uma determinada mensagem que só alguns podem compreender como, por exemplo, tocando determinada faixa de

Techno que foi considerado sucesso nos anos de 1990 em Nova York (EUA). A iniciativa do DJ em tocar uma faixa dos anos de 1990 pode revelar que sua intenção, em certo ponto, é de transportar as pessoas para um período em que ele identifica como bom ou necessário ser lembrado. Chegamos aqui ao que é chamado por Fil como *feeling*, isto é, construir uma história através da música, fazer com que o público se identifique e dance a noite inteira.

Tem caras que não tem *feeling* para pista, ficam no lugar comum, não criam. Às vezes, o problema não é a pagodada que ele dá quando tá mixando, mas é para além disso. Esse é o tipo de questão que precisa ser utilizado, em alguns momentos, para explicar para algumas pessoas quando questionam sobre o conteúdo artístico. O conteúdo artístico na prática, no dia a dia. É isso! Por exemplo, se você jogar alguém numa galeria de arte sem nem saber como funciona tudo aquilo, ela pode até se sensibilizar pela beleza, mas ela precisa ter acumulado uma certa vivência para começar a entender que cada obra faz parte de uma coisa maior. Quando essa mesma pessoa, que até então não tem o acúmulo de conhecimento, começa a ter curiosidade em conhecer o trabalho do artista, a cabeça se abre para outras coisas. Você começa a entender as fases de um artista, os elementos que ele vai usar durante a sua carreira. E isso tem muito a ver com “ser DJ”, saca?! Tudo isso!

Acima, vemos como Fil entende que “ter o *feeling*” significa possuir uma apurada habilidade em transmitir uma determinada mensagem para o público, que por sua vez precisa de um apurado *capital cultural* para absorver tal mensagem. É interessante perceber que, embora Fil não tenha conhecimento das teorias de Bourdieu, tão pouco sobre a concepção sociológica sobre a arte e suas atribuições de sentido, demonstra habilidade em transformar aquilo que faz cotidianamente em uma análise bastante complexa. Ora, no seu exemplo do museu, no qual percebe a necessidade de possuir determinado conhecimento para consumir tudo aquilo, o coloca como um sujeito lúcido daquilo que diz e que faz. Como se não bastasse, constrói um traço comparativo com a música eletrônica, que para ser compreendida, necessita de um conhecimento previamente construído.

Nesse momento, chegamos ao ponto crucial para entendermos de forma prática o *habitus* e o processo de acúmulo de *capital simbólico* necessário para estar em um espaço social. Assim, é uma forma de incorporação de determinadas estruturas preexistentes ao sujeito, no qual aqueles que o compartilham podem identificar em um determinado espaço social outros agentes que possuem o mesmo capital, construindo, portanto, códigos para o reconhecimento de seus iguais através do pertencimento. Aqueles que o possuem são dotados de um poder construtor da

realidade imediata, levantando assim uma determinada significância das suas ações, bem como do espaço, do tempo e das inteligências (BOURDIEU, 1989).

Não obstante, Fil conta que o conhecimento adquirido durante a sua carreira não precisa ser exposto a todo momento, pelo menos na ocasião em que julga não precisar mais demonstrar que detém esse capital.

E você não precisa mostrar quando tá tocando que sabe mais. Eu não preciso tá provando para todo mundo, por exemplo, que eu sei achar o *pitch* da música. Mais ainda para quem já me conhece, para quem me acompanha há muito tempo. Então eu não preciso te mostrar, pois é natural. Então, voltando para a questão artística, cada um tem suas fases. Tem alguns que conseguem manter uma média alta. Com o tempo, você vai vendo quem são as figuras que se destacam pelo que fazer por ter o dom. É preciso buscar uma identidade sonora, entende?!

Vemos aqui a preocupação de Fil em dizer que não precisa expor o seu capital aos demais, especialmente àqueles que já o conhecem, sejam eles DJs ou simplesmente aqueles que os escutam nas festas.

Quando alguém me pede para falar um pouco sobre o eu achei do trabalho dele, eu peço para vir falar comigo daqui a uns 5 anos. Sabe o porquê? Porque só daqui a alguns anos é que vou saber se você estará na ativa ou não. Só com o tempo é que vou saber se você está realmente disposto a seguir a carreira de pesquisador. Tem alguns que ficam com raiva, acham que estou sendo arrogante ou esnobe, entende?! Tem alguns que me chegam e perguntam: “E aí Fil, o que tu tá achando do meu trabalho? Tá legal? Precisa melhorar?”. Aí, na mesma hora eu respondo: “Cara, eu mal te conheço. Tu não tocas nem a um ano e meio. Quando for daqui a cinco anos aí sim vou poder dizer o que eu acho do teu trabalho e da tua arte, entende?! Digo isso porque só com o tempo é que você terá minimamente um legado. Além disso, eu preciso lhe ver (e ouvi) tocar o mínimo de vezes. Daqui a cinco anos é que vou criar um conteúdo sobre você e sobre o seu trabalho”. Eu falo isso eles ficam loucos. É uma galera muito ansiosa, né?! Querem tudo para agora. O cara quer sair do curso de DJs agora e quer estar tocando na melhor festa. Cara, pra tu ter ideia eu passei três anos para aprender a tocar. Três! Três anos para achar o *pitch* [ato de procurar a velocidade exata da música] direito nos toca-discos. Não foi um, nem dois. Foram três anos! Três anos depois é que comecei a ver que eu estava mais ou menos no mesmo nível do Lobbão e do Arlequim. [...] . Nesses três anos, além de encontrar o *pitch*, comecei também a ter paciência. Ou seja, tempo [...]. Você vai vendo, com o passar do tempo, que muitos irão sair e outros continuarão a tocar. [...]. Rafa, eu já te vejo muito mais num nível nosso do que outros por aí. Demais!

A questão do acúmulo de capital simbólico necessário para poder consumir a mensagem estará inteiramente relacionada ao tempo, isto é, pelo andamento de sua atuação enquanto DJ. Dessa forma, Fil construiu uma estrutura de percepção da qualidade da arte do outro, definindo uma idade mínima para construir algum senso sobre o outro. Acumular pelo menos cinco anos de carreira é

o parâmetro de Fil para definir algo sobre um DJ, independentemente do estilo que toque. Aliado a isso, ele precisa ouvir tal artista em alguma festa para construir um entendimento sobre o seu som. É curioso ver o Fil determinar um número de anos para esse processo, tendo em vista que para qualquer DJ os seus primeiros anos são indefinição de qual gênero seguir. Isto é, o DJ pode passear por vários gêneros da música eletrônica, descobrindo-se nos mais diferentes timbres e velocidades, inclusive em outros campos musicais fora do eletrônico.

Com isso, foi através dos discursos deles que identifiquei elementos que vão além dos sinais visíveis ao olhar da Sociologia, especificamente sobre os prováveis indícios que ligam o sujeito a suas habilidades com a música. As entrevistas foram cruciais para identificar que a questão do *dom* pode ser uma característica decisiva para esses sujeitos atuarem como tal no seu espaço social, seja nas discotecagens, na combinação de diferentes músicas – unidas através das técnicas de mixagem – ou na produção de suas próprias faixas.

De antemão, deixo-lhes claro que o fato de trazer a questão do *dom* para esta pesquisa não significa dizer que esta é a característica necessária para tal, isto é, não colocando o *dom* como uma característica necessária para ser um DJ consagrado. Não obstante, também não pretendo encaixotar o *dom* dentro da esfera do divino, tão pouco a definir como uma característica produto das relações de sociabilidade. Na verdade, a pretensão desta pesquisa, já exposta nos primeiros capítulos, é de propor diálogos possíveis entre os discursos dos sujeitos – suas sabedorias próprias – com reflexões já iniciadas outrora por diferentes autores.

Embora não seja dito, arrisco-me em dizer que o *feeling* está no processo sensível de captar e dar resposta à altura daquilo que é exigido pelo público, especialmente quando estamos em um ambiente propício para novas sensações, misturando a intensidade das batidas e as luzes estroboscópicas. Tanto para Fran, Fil e Lobbão, a necessidade do DJ em ter a capacidade sensível de entender essa relação com o público faz com que haja uma resposta significativa na sua importância perante os demais DJs.

5.5. Onde tocar

Assim, depois de elencar quatro elementos necessários para se conseguir a consagração através da diferenciação, destacando-se entre os demais, trago a questão dos espaços como uma questão relevante. Em Fortaleza, os espaços possíveis se modificam conforme as “novas” tendências do mercado que envolvem o entretenimento brasileiro, na busca por acompanhar movimentos já praticados em outros estados do país ou, espelhando-se também em outros países como forma de se sentir pertencente a um mercado global. Tão logo, podemos perceber que historicamente boa parte dos estabelecimentos já foram espaços com públicos distintos dos praticados atualmente.

O resgate histórico foi necessário para compreender inicialmente sobre um fenômeno descoberto neste processo de pesquisa, em que determinadas boates da cidade (assim como os bairros que elas estão localizadas) acumulam uma importância. Percebe-se um acúmulo de narrativas experimentadas por gerações anteriores a mim, no tocante a outras formas de utilização da cidade, nos deslocamentos entre diferentes espaços na noite, por exemplo. Bairros como Praia de Iracema, Meireles, Aldeota, Praia do Futuro, Centro e outros adjacentes sediaram boates e festas dos mais diferentes estilos, com diferentes conceitos estéticos e sonoros, fazendo-os locais de grande valor subjetivo por conta das suas possibilidades outrora exploradas.

Tais bairros estão situados em uma mesma região da cidade, em um recorte socioeconômico específico, no qual a urbanização e a verticalização imperam de forma clara em relação a outras regiões. Como consequência, há uma concentração no oferecimento de equipamentos e empreendimentos de lazer, serviço e comércio, especialmente nos bairros em que as boates e festas existiam.

A partir de Bourdieu (1996), quando estamos falando sobre o campo artístico, há o estreitamento do espaço social em que os sujeitos estão atuando, no qual os espaços onde atuarão serão reduzidos, gerando um fluxo entre os mesmos espaços utilizáveis. Dessa forma, articulando os teóricos com os dados empíricos, podemos visualizar o mesmo estreitamento do espaço social que os DJs estão na cidade, especialmente nas boates que costumam tocar. Essa particularidade revela um universo finito e estreito, onde a maioria (ou todos) os sujeitos se conhecem

visualmente por usarem os mesmos espaços culturais, consumindo uma pequena diversidade de estabelecimentos que oferecem sons pouco distintos entre si. Isto, de fato, colocou-me dentro das práticas do jogo, combinando minha atuação enquanto pesquisador com as práticas de DJ num determinado mercado musical. Dessa forma, percebe-se uma relativa rotatividade entre os estabelecimentos que esses agentes que produzem suas festas, sobretudo em festas de *Techno* ou *House*.

Diante disso, como compreender a consagração nesse universo finito em relação aos espaços da cidade? Será que os espaços em que os DJs tocam são ferramentas de consagração ou legitimação? Um dado curioso nos processos de investigação no material escrito pelos próprios DJ em questão, especificamente na análise do *release* de cada um, mostrou-me que há uma importância no ato de nomear espaço em que o DJ já tocou na sua trajetória. Alimentando a necessidade de expor os lugares onde já tocaram, Fil e Lobbão também citam em seus *releases* suas respectivas importâncias e relevâncias tanto para o cenário local como para o nacional.

De forma geral, o *release* é um tipo de resumo contendo elementos de sua trajetória, suas principais influências musicais e os lugares que já tocaram. Geralmente produzido pelo próprio DJ, este texto se encontra publicado em sites de redes sociais da *internet*, no qual traz além do *release*, material musical produzido pelo artista (faixas musicais) e *playlist* dos últimos lançamentos do mercado.

Especificamente, detenho-me ao *release* de Fil e Lobbão para entendermos como os espaços físicos e as festas podem influenciar na construção de suas carreiras. Foi necessário pontuá-los para compreender a posição em que ambos estão em relação à história da cena local e seus colaboradores. Ambos construíram trajetórias bastante similares, no qual ora se encontravam, ora se distanciavam.

Felipe Correia, mais conhecido como DJ Fil, conta com quase vinte anos de carreira, passando por diversas festas, projetos e curadorias musicais no campo da música eletrônica. Em seu *release*, encabeçou diversas ações com a iniciativa de articular os diversos fragmentos da cena local, construindo, ao mesmo tempo, sua identidade e personalidade singular. Em seu material, Fil escolhe por um texto mais direto, em que elenca determinadas características que conferem a ele posição

estratégica em relação ao mercado local. Desta forma, o DJ inicia seu texto ressaltando como o mercado musical local o concebe, utilizando adjetivações.

Celebrado como um dos principais nomes da música eletrônica de Fortaleza, conhecido pela qualidade, talento e versatilidade em conduzir suas apresentações, é um dos mais requisitados DJs do estado. Com mais de 15 anos de carreira, já se apresentou em 11 diferentes estados do país em festas, projetos e clubs como: Festival de Verão de Salvador (BA), Love e (SP), Clash (SP), A Lôca (SP), Kraft (Campinas), 5uinto (Brasília) dentre outros. Residências fixas: Moleskine Gastrobar (sextas), Sunset Carmel Resort (sábados), Soulful Sundays, Duro Beach Hotel (domingos). Residências festas: Alchymist Beach Club, DIG, Quattuor, Heineken Sunset. (Release disponibilizado via email pelo DJ).

As características citadas acima revelam como Fil construiu um histórico de investimentos sobre sua carreira, mostrando um sentimento de jogo que vale a pena ser jogado, onde depositou investimentos subjetivos e objetivos. Voltando ao contexto de Bourdieu (1996), ele acrescenta que nos campos de atuação (sejam eles no social, científico, político ou musical) os sujeitos operam no compartilhamento de ideias e significâncias do jogo, mesmo que estejam em posições de oposição (comerciais *versus undergrounds*, por exemplo), mas havendo um entendimento que o jogo vale a pena. Assim, Fil hoje se coloca, na maioria das vezes, como pertencente ao mundo “alternativo”, defendendo a crítica ao mercado fonográfico, mas criando novas possibilidades de audição.

Em outros momentos, fez-se atuante em festas de caráter mais geral, no sentido de tocar em festas de música eletrônicas relacionadas a grandes festivais de música no Brasil como, por exemplo, no Festival de Verão de Salvador (BA). Importante notar que Fil elenca este evento em seu *release* atribuindo um valor relativamente considerável para sua carreira, pois teve a oportunidade de ser visto e ouvido por um público maior e bastante heterogêneo.

As disputas por espaço e também por audiência tornaram-se um campo de interesse sociológico das ações e suas dinâmicas. A disputa por território e audiência no campo musical de Fortaleza faz com que alguns DJs que anteriormente estavam no campo da Música Eletrônica “alternativa” se posicionasse igualmente aos que estão no campo “comercial” ou dos grandes veículos de comunicação em massa, com o intuito de defender o espaço do DJ no mercado de boates e casas noturnas que hoje, por sinal, são ocupadas por bandas *rock*, *forró* e *pop rock*. Desta forma, há uma relativa ligação entre os DJs em defender a

ocupação de certos espaços, incorporando a estrutura física da casa noturna como meio para estruturar simbolicamente a coesão entre estes.

Em uma passagem, Bourdieu esclarece como essa dinâmica pode ocorrer na construção de laço de relação para defender seu espaço de atuação, sobretudo na alimentação da *illusion* como uma estratégia de coesão mínima.

Entre pessoas que ocupam posições opostas em um campo, e que parecem radicalmente opostas em tudo, observa-se que há um acordo oculto e tácito a respeito do fato de que vale a pena lutar a respeito das coisas que estão em jogo no campo. O apolitismo primário, que não cessa de crescer, já que o campo político tende cada vez mais a fechar-se sobre si mesmo e a funcionar sem se referir à clientela (isto é, um pouco como um campo artístico), apoia-se sobre uma espécie de consciência confusa dessa cumplicidade profunda entre os adversários inseridos no mesmo campo: eles se enfrentam, mas estão de acordo pelo menos a respeito do objeto do desacordo. (BOURDIEU, 1996, p. 141).

Como podemos compreender acima, os laços de interação num grupo entre agentes aparentemente opostos podem influenciar determinadamente a estabilidade deste campo em momento de conflito externo, por exemplo, produzindo interações e trocas que o autor chama de *libido*, esclarecendo como o interesse pelo jogo pode chegar ao seu ápice. Estas pulsões servem como o estímulo à implementação completa da *illusion*.

Segundo essa linha de raciocínio, Bourdieu rechaçou críticas que recebera posteriormente por outros autores, no qual estes simplificaram a explicação das dinâmicas sociais bourdieusiana em um mero jogo, em que todos os sujeitos envolvidos estarão obrigatoriamente buscando a ascensão simbólica de posições (ou as mantendo), decretando um estado de disputas constantes. Assim, Bourdieu responde essa crítica desconstruindo a percepção dos agentes.

Os agentes sociais que têm sentido do jogo, que incorporaram uma cadeia de esquemas práticos de percepção e de apreciação que funcionam, seja como instrumentos de construção da realidade, seja como princípios de visão e de divisão do universo no qual eles se movem, não têm necessidade de colocar como fins os objetivos de sua prática. Eles não são como sujeitos diante de um objeto (ou, menos ainda, diante de um problema) que será constituído como tal por um ato intelectual de conhecimento; eles estão, como se diz, envolvidos em *seus afazeres* (que bem poderíamos escrever como seus *afazeres*): eles estão presentes no *por vir*, no a fazer, no afazer (*pragma*, em grego), correlato imediato da prática (*praxis*) que não é posto como objeto do pensar, como possível visado em um projeto, mas inscrito no presente do jogo. (BOURDIEU, 1996, p. 143).

Ou seja, os sujeitos estão envolvidos inconscientemente em seus *afazeres*, proporcionados em muitos dos momentos pela internalização do *habitus*

do seu campo. Em seguida, transformam-se em ações “por vir” que alimentam as disputas por quem acumula mais capital simbólico necessário.

Passando para outro interlocutor, Rodrigo Lobbão conta com mais de 15 anos de carreira como DJ, dividindo sua trajetória de vida entre Brasília (sua cidade natal) e Fortaleza, onde mora definitivamente com sua família. Acumula em sua biografia diversas festas e é visto por Fil, Fran Viana e outros semelhantes como o grande estimulador da cena local, produzindo festas, articulando a arte da discotecagem com a produção de eventos. Acumula também, assim como Fil, diversas residências em casa e boates da cidade, não perdendo de vista seu interesse em movimentar a cena eletrônica local com novos elementos sonoros.

Fil e Lobbão tiveram boa parte de suas carreiras entrelaçadas por ações de articulação da cena, montando projetos e encabeçando festas que proporcionam possibilidades para além das já postas pela tradição musical regional. Fil, em especial, desenvolveu um posicionamento bastante destacado entre os demais DJs, pois estimulava o debate e o diálogo da cena local, construindo pensamento crítico em relação ao mercado musical mais amplo. Em seu *release*⁶¹, Lobbão se descreve.

Não é mentir e nem exagerar que os primórdios da cena e cultura eletrônica de Fortaleza estão entrelaçados também com a vida do brasiliense Rodrigo C. Pereira, aka Rodrigo Lobbão. Morando na capital cearense desde 1995, trouxe consigo know-how e influências por vivenciar parte da cultura “DJ” de sua cidade natal, juntamente com seu instigante e crescente interesse em pesquisas musicais, sobretudo com a vanguarda. Já em 2000, foi membro fundador, juntamente com DJs e amigos, do primeiro núcleo de música eletrônica de Fortaleza, o Undergroove, sendo filiado ao coletivo Pragatecno (www.pragatecno.com.br). Citado no livro “Todo DJ já Sambou” da Jornalista e DJ, Cláudia Asséf, por desempenhar um papel importante na cidade como “divisor de águas”, o coletivo passou a trabalhar em ações que visavam incentivar o amadurecimento conceitual e profissional da pequena, porém consolidada cena local. Exemplos disso foram as realizações da segunda edição do seminário “Digitais” e a produção de programas em FMs locais: Under Festa (Maxi Rádio, 1999-2001), Groove Station (Maxi Rádio, 2003) e Zona Eletrônica (FM Cidade 99.1, 2004), sem falar de realizações de inúmeras festas, raves e pequenos projetos, no processo inicial de cena cearense. Rodrigo Lobbão tem a admiração e respeito do público, conseguido por mais de 15 anos de discotecagem em Fortaleza. É considerado um dos melhores DJs da cidade e por muitos, do Brasil, dentro do que se propõem a tocar. Conhecido por ser uma referência por sua bagagem, técnica, experiência e constantes pesquisas musicais, tem sua maior referência no *House* e no *Techno*, como estilos principais, mas não se limitando a tocar outras vertentes, dando uma mescla equilibrada, sem perder coerência para cada pista que toca com sensibilidade e técnica apurada. Com produção, Rodrigo vem remixando e produzindo alguns

⁶¹ Disponível em: <facebook.com/Rodrigo-Lobbao-243038502385269>. Acesso em: 18 jan. 2017.

artistas locais, em parceria de amigos DJs e músicos. Logo pensa em lançar suas faixas e seu selo. Tocando quase sempre nos principais eventos em Fortaleza, tem mostrado seu trabalho também em outras capitais como: Salvador (BA), Manaus (AM), Recife (PE), Teresina (PI), Belém (PA), João Pessoa (PB), Natal (RN), Maceió (AL), Brasília (DF) e São Paulo (SP). (Release da sua página no *Facebook*).

Lobbão nos conta um pouco de sua trajetória, pontuando estrategicamente momentos específicos que para ele são importantes, sobretudo nas suas influências musicais de seu repertório. Logo de início, o DJ expõe seus caminhos até chegar à cidade de Fortaleza, já que Brasília é sua terra natal. Chama atenção a forma como o texto foi escrito em terceira pessoa, o qual põe sua referência no vanguardismo da “cultura do DJ”

Como já citado anteriormente, em parceria com Fil, Lobbão fundou o *Undergroove*, um coletivo de DJs que tinham a finalidade de “desenvolver” a cena local, produzindo experiências musicais em festas de Música Eletrônica que, até então, estavam fora do circuito do entretenimento local.

Além disso, Lobbão destaca as capitais por onde tocou durante sua carreira, indo da região Norte, passando pelo próprio Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste do país, colocando-o dentro do contexto nacional da música eletrônica. Ao passo que escolhe nomear tais capitais como forma de demonstrar aos leitores do *release* que está inserido em um fluxo entre regiões, mesmo não nomeando o nome das festas. Ao mesmo tempo, cita sua atuação em estações de rádios, que por muito tempo foi sua grande atividade em termos de discotecagem, como afirmado em sua entrevista.

Portanto, o *release*, assim como outros instrumentos de publicidade de sua trajetória, é uma das grandes ferramentas de expressão de sua carreira, pois como é um texto produzido por eles mesmos, constroem narrativas sobre si. Nesse material estão todas as características que os colocam dentro de uma identidade em relação aos demais, pois sua individualidade enquanto DJ será definida a partir de seu histórico dos locais em que já tocou, além das características já citadas e desenvolvidas neste capítulo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando ao ponto inicial desta dissertação, isto é, minha iniciativa em compreender minimamente as relações existentes entre determinados DJs ditos *consagrados* em Fortaleza e como se dão a construção desses *status* classificatórios, percebi que havia práticas de diferenciação entre si, na criação de parâmetros definidores da carreira.

Através do diálogo entre as contribuições teóricas e as entrevistas com os DJs envolvidos nesta pesquisa, que foram necessárias para entender as instituições ou instâncias de consagração, percebi que havia uma relação direta entre o acúmulo de experiências – expostas em seus materiais de divulgação – e a posição que ocupavam em relação ao universo de DJs de Fortaleza. Embora a cidade não disponha de uma entidade ou instituição que defina os parâmetros para tal, foi percebido que a escolha de elementos e características definidoras de uma consagração estava a cargo dos próprios agentes, na maioria das vezes. Tão logo, o papel das instituições em definir os parâmetros, isto é, a influência da imprensa e dos meios de comunicação em massa, não será negada, porém seu poder será maior do que a *doxa* construída pelos próprios agentes.

A construção de um DJ consagrado pode se iniciar antes mesmo de sua descoberta no mundo musical, pois através da incorporação de *habitus* no acúmulo de um *capital musical* podem influenciar nas suas escolhas enquanto tal. As condições socioeconômicas e culturais tiveram um papel importante nas suas carreiras, pois através do acesso à música e aos instrumentos necessários para tal definiram, em determinados níveis, seu interesse em investir na carreira.

Além das questões objetivas, isto é, ter condições financeiras para investir numa carreira musical, a questão do tempo de atuação na carreira também contará como um definidor para a classificação dos DJs. Assim, agentes que acumularam uma determinada carga de conhecimento pela prática, através de suas ações no decorrer de suas histórias, poderão pesar na balança que define quem tem mais saber. Através do seu *release*, o DJ expõe determinados acontecimentos que julga importantes serem nomeados, incluindo as principais boates e festas já tocadas.

Para conseguir entender essa *doxa*, tive que adentrar em questões complexas e confusas até para os próprios sujeitos, no qual minha relação com Fran Viana, Fil e Rodrigo Lobbão foi além da pesquisa, tendo em vista minha atuação enquanto DJ, esta aproximação, por sua vez, me ajudou entender a questão da consagração. Aqui, aproximo-me das contribuições de Abda Medeiros, em sua importante pesquisa sobre as rotas e relações de valor nos circuitos do *rock metal* de Fortaleza e Rio de Janeiro (MEDEIROS, 2017). Segundo Abda, seu ponto de partida está diretamente ligado à sua trajetória pessoal, em que suas vivências se aproximam com a de pesquisadora acadêmica. Sua relação com o *rock metal* se inicia antes mesmo da construção de sua tese, participando de *shows* como espectadora ou como integrante do corpo de produção.

Dessa forma, Abda construiu uma rede de relações e contatos que lhe possibilitaram adentrar no *rock metal* antropologicamente. Assim, percebo-me também nessa dupla atuação: ora como DJ, ora como pesquisador. Um duplo desafio, no duplo esforço de, ao mesmo tempo, me distanciar e me aproximar desse campo bastante complexo. Familiarizar-me com as atribuições de sentido desses agentes até então distante a mim, porém estranhar as práticas dos DJs, que para mim eram óbvias.

Depois de expor as etapas do processo de diferenciação, que geraram um senso classificatório entre os pertencentes a um determinado espaço social, temos como resultado visível os rótulos tão explorados pelo mercado em pelos meios de comunicação. Ao mesmo tempo, na busca por autonomia, percebe-se um esforço por parte de seus agentes (artistas) em se desvencilhar das amarras da estrutura dominante, isto é, na necessidade de se desvincular dos rótulos construídos outrem.

Para Bourdieu (1996), essa busca por autonomia se revela como o grande motor das lutas simbólicas, independentemente do período em que elas eram narradas, na inquietação por construir e reconstruir novos valores e dinâmicas particulares. Como consequência, a desvinculação gradual por parte dos artistas pelos mecenas, fez com que se descentralizasse o polo de produção da arte.

Os campos artísticos (artes plásticas, literatura, teatro, música e tantos outros) puderam assim exercer suas autonomias de forma gradual, no qual cada

uma poderiam agora construir suas próprias leis, diretrizes e parâmetros de criação e classificação do mundo. Dessa forma, surgiram artistas que se colocaram como revolucionários, instaurando a pluralidade dos pontos de vista, possibilitando o surgimento de demandas emergentes nos anos de 1880.

Contudo, Bourdieu acrescenta que para além da redefinição dos parâmetros, o que está em jogo é a necessidade de criar condições de uma nova crença, capaz de dar conta de um universo artístico, no qual se define como um mundo às avessas. É nesse exato momento que se inicia a produção de bens simbólicos, assim como as atribuições de sentido e todo o universo simbólico exposto em forma de arte.

Esse entendimento, segundo meu olhar, pode ser aplicado dentro do campo do DJ, independentemente da música eletrônica, sendo visível em toda a cadeia de produção que envolve a música no mundo. Ele – o DJ – estaria dentro de um movimento no qual busca sentido e lugar no mundo, criando e recriando músicas, fazendo combinação entre elas, desfazendo os rótulos e suas funções previamente definidas por outros sujeitos. Como já foi explanado, Fran, Fil e Lobbão se veem dentro desse processo, no qual partem de tempos cronológicos distintos, assim como de condições socioeconômicas e culturais distintas, mas entendem que em algum momento de suas carreiras a necessidade de buscar um sentido para si foi incitado. Além disso, a autonomia que cada um teve em criar sua própria perspectiva de vida e de arte foram expressas em música, discotecando, mixando, pesquisando e até criando suas próprias regras.

Como bem exposto por Cláudio Manoel (2003), o DJ, assim como a música eletrônica, surgiu dentro do contexto da cibercultura, no qual o hedonismo se coloca como carro-chefe dos processos de criação de suas respectivas artes, repensando a forma de como constroem uma história através de sequências musicais e, ao mesmo tempo, criando tantas outras.

Aqui, a música eletrônica representa a simples ideia de que se pode produzir música através de quaisquer instrumentos elétricos, que as suas regras para tal não foram nem serão dominadas por completo por nenhum agente. A música eletrônica, portanto, é um universo infinito de possibilidades, em que suas músicas nunca serão concluídas, pois todos poderão recriar ao seu bel prazer. O DJ

nesse processo será fundamental, pois ele possibilitará que outros possam conhecer novas combinações musicais, na exploração de novos olhares para aquilo que já foi previamente pensado por outros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER. Max. **Indústria Cultural**: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

AGUIAR, Rafael Silveira. **Na cabine do DJ**: observações na noite dos DJs undergrounds de música eletrônica de Fortaleza. Monografia defendida no Curso de Ciências Sociais da UFC, Fortaleza, 2014.

ARAÚJO JÚNIOR, Jackson A. **DJ, dono da juventude**: sagrado e profano na festa do olimpo moderno. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – 2007. 100f. Núcleo de Comunicação Integrado, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2007.

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Cornad. 2010.

BATISTA, Wolney. **Toque Toque DJ: A história da noite fortalezense é marcada por DJs da cena alternativa**. Fortaleza: Tribuna do Ceará, 2014. Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/musica-2/toque-toque-dj-historia-da-noite-fortalezense-e-marcada-por-djs-da-cena-alternativa/>>. Acessado em: 09 de maio de 2018.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural**: informação e Capitalismo. São Paulo, Polis, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In _____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 149-168.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

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

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Understanding. In: _____. **The Weight of the World**: Social Suffering in Contemporary Society, pp. 607–26. Cambridge: Polity Press, 1999.

BRASIL. **PL 2081/2015**. Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Disc Jockey (DJ) Profissional, Brasília, DF, jun 2015a. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacaoIdProposicao=152687>>. Acesso em: 16 out. 2017.

BRASIL. **PL 3265/2012**. Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (disc jockey) e Produtor DJ (disc jockey), Brasília, DF, fev 2012. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=535142>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

BRASIL. **PL 6816/2010**. Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som (disc-jockey) e Produtor DJ (disc-jockey), Brasília, DF, dez 2010. Disponível em: <<http://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=466336>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

BRASIL. **Projeto de Lei do Senado nº 322, de 2010**. Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som (discjockey) e Produtor DJ (disc-jockey), Brasília, DF, ago 2015b. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/98689>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

BRASIL. **Projeto de Lei do Senado nº 740, de 2007**. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões, Brasília, DF, dez 2010. Disponível em: <<http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/83732>>. Acesso em: 01 ago. 2017.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de Sociologia do desvio**. Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

BREWSTER, Bill and BROUGHTON, Frank. ***Last night a DJ saved my life: The history of the disc jockey***. Grove Press, Nova York, E.U.A 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008.

DOURADO, Henrique A. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Ed. 54, 2008.

EUGENIO, F, LEMOS, J. F. **Tecno-Territórios: Ocupação e etnografia das cenas eletrônicas cariocas**. ENCONTRO DA COMPÓS, 16. 2007. Curitiba. Anais. Curitiba: UTP, 2007.

FEIJÓ, Leo; WAGNER, Marcus. **Rio cultura da noite**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FERREIRA, Pedro Peixoto. **Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FONTANARI, Ivan P. Paris. **Rave à margem do Guaíba**: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FRITH, S. **Performing Rites: On The Value Of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GADELHA, Kaciano Barbosa. **“Um barulho na cidade”**: culturas juvenis e espaço urbano. 2007. 138f. - Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

JENSEN, S. Repensando o capital subcultural. **Revista Eco-Pós.**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 1-22, jun. 2014.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA FILHO, Irapuran P. **Em tudo que eu faço, eu procuro ser muito Rock and Roll**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2013.

MARKE, Eric. **A História da MEB: Música Eletrônica Brasileira**. São Paulo: LiteraRUA, 2017.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Abda de Souza. **Entre a “terra do sol” e a “cidade maravilhosa”**: rotas, desvios e torneios de valor nos circuitos do rock metal. Curitiba: CRV, 2017.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MOTOR, Márcio. Cena eletrônica cearense. Fortaleza: **O Povo**, 2012. Disponível em:

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/05/05/noticiasjornalvidaearte,2832917/cena-eletronica-cearense.shtml>. Acessado em: 09 de maio de 2018.

MOTOR, Márcio. 25 ANOS de Música Eletrônica: quem faz, conta essa história. Fortaleza: **Cenaceara**, 2012. Disponível em: <http://cenaceara.dj/conteudo-interna.php?id=7>. Acessado em: 13 de julho de 2018.

NUNES, Jefferson V. **Livres, puros e felizes: culturas juvenis e festas rave em Fortaleza**. 2010. 200f. – Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidade, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2010.

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

PARA sentir e dançar. **O POVO**, Fortaleza, 2012. Disponível em:

<

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/05/05/noticiasjornalvidaearte,2832921/para-sentir-e-dancar.shtml>>. Acessado em: 09 de maio de 2018.

PINTO, Marcelo Garson B. **Quem é o melhor DJ do mundo: disputas simbólicas na cena de música eletrônica**. 2009. 123f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

PINTO, Marcelo Garson B. Instâncias de consagração cultural e seu poder de revelação simbólica. *In: XVIX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, 6, 2010, Rio de Janeiro. **Anais da Compós**. Rio de Janeiro, Compós 2010. p. 1-18.

PONTES, Albertina Mirtes de F. **A cidade dos clubes: modernidade e “glamour” na Fortaleza de 1950-1970**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

PRADO, Viviane da Rocha. **CE-Music: um outro olhar sobre a cena**. Livro-Reportagem do Curso de Jornalismo da Faculdade Integrada do Ceará. Fortaleza, 2007.

PRATELLA Francesco Balilla, **La Musica futurista: manifesto tecnico**, Milano, Direzione del Movimento Futurista, A. Tavecchia. Milano, 1911.

RUSSOLO, Luigi. **A arte dos ruídos: manifesto futurista**. Tradução: Daniel Belquer e José Henrique Padovani. Milão, 1913. Disponível em: <<https://goo.gl/XRYzgQ>>. Acesso em 01 de agosto de 2017.

SACRAMENTO, Adriana Prates; SOUZA, Cláudio Manoel Duarte (org.). **Pragatecno: uma outra cena da mesma**. Salvador: DaMãeJoana Casa Editorial, 2015.

SÁ, S. P.; GARSON, M.; WALTENBERG, L. Música eletrônica e *rock* entre ruídos e riffs: gêneros musicais em tempos de hibridismo. *In: SILVIA H. S. B (Org.). Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**. n. 20, p. 60-70, 2002.

SOUZA, Cláudio Manoel Duarte de. **Música eletrônica e cibercultura: ideias em torno da sociabilidade, comunicação em redes telemáticas e cultura do DJ**. 2003. 184f. - Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2003.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**, v. 5, n. 3, p. 361-375, 1991.

THORNTON, Sarah. **Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital**. Cambridge: Polity Press, 1995.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Dissertação de Mestrado. PPGAS/Universidade Federal do Rio de Janeiro 1987.

VOLUME, Pump Up the: **A History of House Music**. Direção: Sean Bidder.
Inglaterra: Channel Four, 2001.1 DVD (80 min).

APÊNDICE – ENTREVISTAS

ENTREVISTA FELIPE CORRÊA (DJ FIL)

Data: 24 de julho de 2017, às 16:57

Local: residência do entrevistado

[O lugar da crítica da música eletrônica no Ceará? Onde e como você entende isso?]

F: É como se a gente estivesse andando no deserto mesmo, tentando sobreviver, saca?! É como se o básico fosse só a sobrevivência. Então, a sobrevivência, o fato de você só se preocupar em sobreviver limita muito o seu campo de atuação. Você não consegue maturar. Você só consegue pensar no que vai fazer a curto prazo. Não dar para projetar, para pensar à frente. Pode ver, tudo que foi feito de música eletrônica na época do *undergroove* se tinha um projeto a longo prazo, morreu porque a pobreza matou e não conseguiu sustentar. Começou a fragmentar as relações pessoais, destroçou as relações de trabalho, projetos de fanzine, site, agência. Tudo que a gente tentou vingar, morreu. A plantinha morreu. O zine que era para se transformar em revista morreu. As festas que eram para evoluir, morreu. Sabe?! Festas que começavam todos tocando, depois cada DJ tocava na sua festa, de House, Techno, D & B. Elas eram para serem encaminhadas. Aí depois, quando veio o Rodriguinho, que trabalhava com a Feeling [produtora], também fez com que as coisas que iriam ficar, morreram. A revista [Feeling Mag] também morreu. O site nunca evoluiu. E para sobreviver, para que o produtor possa pagar as contas, ele tem que abrir mão daquilo que ele plantou de acordo com o momento. Ou seja, em termos de cultura a gente é muito direcionado pelo *mainstream*. Acabe que quem tem dinheiro comanda, mais ou menos assim. O Rodriguinho tinha o projeto Heineken Sunset, mas dependia diretamente do patrocinador e conceitualmente falando ele tinha essa grana para ter um padrão. Quando a grana morreu, encolheu ele secou, a plantinha secou. E ele deixou de existir porque não tinha mais a verba. E ele não tinha condição de manter a ideia. É foda. Tem muito essa coisa da pobreza que foda a gente. Fode! Eu sinto isso na pele quando vejo no caso da Alchymist [Alchymist Beach Club de Jeriquaquara]. É um italiano, empresário milionário, que tem uma empresa enorme e com o prazer pessoal está fazendo as

festas. Mas toda festa ele perde dinheiro. É muito caro fazer festa lá. Ele construiu um palco de madeira, preparou uma história, sensibilizou o pessoal que trabalha lá para acolher a ideia da festa. Ele conversou comigo, falou da história dele em Ibiza nos anos 1970, queria fazer vários eventos, mas perdeu dinheiro. Mas ele sente prazer em fazer as festas e contribuir. E é exatamente da mentalidade do gringo, de quem tem grana. Eu estou pensando no futuro. Eu estou pensando que daqui a vinte anos em Jeriquaquara será um lugar comum. Terão várias festas, vários bares com DJs tocando, essa atmosfera alternativa, com música eletrônica, pois ele enxerga como contracultura para ter um diferencial. Como uma história. Uma alternativa que é massa demais. Aí eu vejo isso e penso que falta aqui em Fortaleza. Falta um Ratier [DJ, Produtor musical e dono do club D-EDGE] da vida. Falta alguém. Se falta o básico então não evolui. O Frota, por exemplo, é uma extrema decepção. Ele começou a fazer o sunset no Colosso Lake Lounge [Lagoa do Colosso, Fortaleza]. Falou com Rodrigo para fazer. Disse que queria fazer igual ao que o *Café Del Mar* faz. Massa. Porém, quando começou a fazer, cresceu e precisou de mais grana para não tirar do próprio bolso. Ele é o típico empresário cearense, diferente dos empresários italianos, que não quer perder um tostão, sempre querendo ganhar, começou a ver que precisava se adequar ao que o meu público quer. E o que ele quer? Quer funk? Então será funk. Quer sertanejo universitário? Então será um sertanejo universitário. Ai quando lhe perguntam: “porra, e a Música Eletrônica? Ah, foda-se. Eu quero que aquela família ou aquele grupo que pagou dois mil reais no *lounge* fique feliz. Não estou nem aí”. Aí é foda. Não serve de nada! Ele procurou o Rodriguinho [Rodrigo Vieira] e a Clara [não identifiquei quem era], pois ele provavelmente tenha desistido do funk e sertanejo universitário por estarem saturados. Observou que a galera da música eletrônica, do *Brazilian Bass* [sub vertente da House Music surgida em meados de 2014, no qual é encabeçado por alguns DJs brasileiros, como *Alok* e *Vintage Culture*, geralmente associados ao mercado massificado]. Aí, quando percebeu esse movimento disse: “quero ser conceito de novo. Quero aparecer nas revistas. Eu quero voltar a fazer música eletrônica legal”. Para fazer isso chamou a Clara, que hoje está acontecendo lá. Porém, esse projeto é bem *mainstream*, bem comercial. Porém, para nós não interessa, pois sabemos que é descartável e irão querer outra coisa.

[Sobre o Brazilian Bass]

O que eu acho mais louco dessa cena, em relação ao Brasil, essa geração de vinte e poucos anos, que estão comandando, que estão se movimentando e consumindo, é um produto inventado no Brasil. Essa nova música eletrônica brasileira, geralmente encabeçada por pessoas e grupos de São Paulo e regiões adjacentes. Porém, ela está tão desconectada com a gringa que ficou impressionada. *Brazilian Bass* é desconectado com o que eu toco. Por exemplo, a *The Black Madonna*, uma DJ estourada no mundo. Mulher foda, tocando em muitos festivais, em todas as baladas. Mas, se você tocar alguma coisa dela aqui, ninguém sabe quem é. Nesse caso mostra o quanto nós estamos desconectados.

Para não dizer que só há desconexão com o resto do mundo, temos a Alchymist [Alchymist Beach Club de Jeriquaquara] e os projetos nas barracas e pousadas do Cumbuco. [trecho suprimido a pedido do entrevistado]. Um dos sócios de um dos projetos que toco disse: “uma das dificuldades de conexão entre o Nordeste, Sul e Sudeste é a questão geográfica. A distância física entre o que se produz nas regiões faz com que seja mais difícil”. Tipo, o que ele falou explica nossas diferenças. Não tem como a gente cobrar o mesmo valor do ingresso que as festas de São Paulo cobram hoje. E ele continua a dizer: “vocês podem ser mais pobres financeiramente, mas vocês têm algo que a gente morre de inveja, que é a proximidade com a Europa. Vocês precisam explorar isso. Não aparece, por exemplo, um italiano para investir e fazer algo em Florianópolis. No máximo, chega um argentino”. Então, é muito parecido com o que acontece no Alchymist. Tanto o público do Ceará e do Brasil, mas também vem muito gringo para lá.

Nós ainda estamos falando de um lado extremamente elitizado. Mesmo o mais underground, mais contracultura, o mais “sem preconceito”, o mais aberto, mas sem ostentação, ainda sim é muito elitizado. Mesmo criando conexão com classes mais baixas, a gente não consegue. Nos anos de 1980 e 1990, na época do *undergroove*, a gente conseguia chamar atenção (não sei nem como) de uma porção de gente que vinham da Barra do Ceará, Conjunto Ceará, de bairros bem afastados, mas batia nas nossas festas. Uma galerinha. Acontecia isso nas raves também. Hoje a gente perdeu tudo isso.

[Parece que quando se fala em Música Eletrônica *underground* (pelo menos em Fortaleza), há uma tendência a estar em locais e bairros elitizados, ou de difícil acesso aos moradores de bairros periféricos. Isso diferencia da cena do Rock, onde você consegue visualizar o *underground*, mas claramente. Como tu vê isso?]

Digo isso por experiência própria. O que eu percebi foi que até 2007, na época do Undergroove, a gente não tinha essa separação por classe. O que nos importava era a música. Fazer festas de música eletrônica. Usamos para uma festa um galpão na Avenida da Universidade, que por sinal foi uma festa alucinante. Usamos também estacionamentos no Centro da cidade. Ficávamos mais nessas áreas central e histórica. Nossa base era bem *clubber*. Eu e o Lobbão gostávamos de ficar nessas áreas. Não havia naquele momento essa ideia de explorar o litoral, barracas de praia. Isso veio depois. Após 2007, quando comecei a trabalhar com o Rodriguinho, mudei algumas ideias que tinha na cabeça sobre isso. Tipo: procurar dinheiro, procurar quem tem grana, elite. Aí, não preciso mais depender da venda dos ingressos das minhas festas. Porém, precisava vender mais bebidas nas festas para ter lucro. Hoje, preciso batalhar para conseguir um cachê melhor, pois não havia esse público naquele momento. Chegou a hora de pagar as contas e precisávamos procurar quem estava com grana na cidade. Ou seja, para uma galera mais elitizada. Então, vamos atrás desse público. O Rodriguinho foi mudando minha cabeça em relação a isso. Entendeu? Aí tem o lado positivo e o lado negativo. O lado positivo é o de ter mais facilidade em desenvolver um trabalho para a produção de festas e eventos. Porém, o lado negativo é o distanciamento com a música, pois você fica refém de quem tem grana. Quando você começa a trabalhar com o público de classe média, classe média alta e classe alta, fica refém do caráter volátil que essas classes possuem. Aí entra a ideia do público modista. Por exemplo, não é aquele cara que se fideliza à sua festa (muito raro encontrar alguém que fideliza), que se dedique a gostar “disso”. A grande maioria vai seguindo tendência. Aí é foda, pois você fica refém dessa parada. Porém, eu sei que foi por aí, saca?! E é o que a Órbita Bar faz. Quando você entra em uma crise, você acaba indo para o lugar onde a grana está. Aí a gente volta para aquela história da pobreza, da sobrevivência.

[De alguns anos para cá o Órbita Bar tem mudado o posicionamento, isso?! Passou de um posicionamento historicamente conhecido como homofóbico para um outro, que sede espaço para festas de *drag queen* (RuPaul's).]

Totalmente. O Órbita vivia até então na “era Sean Bolger”, como se fosse uma dinastia. Antes era o “Sean Bolger” e depois foi para a “dinastia Patrícia (e o André). O André é quem manda e a Patrícia faz. Enquanto estava na dinastia “Sean Bolger”, a Órbita seguia os preceitos do antigo dono: rock e música eletrônica. Uma ideia que pairava na gestão era evitar os “exageros”, no qual nas quintas-feiras era *reggae* e música eletrônica, assim como nas sextas-feiras. Depois foi rolando as bandas *covers* aos sábados e domingos, sempre intercalando entre rock e música eletrônica com o Rodrigo Lobbão que está até hoje como residente. E durante muito tempo isso foi seguido. Porém, quando Sean Bolger morreu, o Órbita entrou no circuito cultural com o Centro Dragão do Mar. Paralelamente, o chamado público “gls” foi se apropriando dos espaços ao redor, com as boates dedicadas para esse público. Enquanto o Sean Bolger era vivo, a Patrícia seguia muito dos seus preceitos. Até então, as quintas e os domingos eram dois dias bastante movimentados, com marcação heterossexual. Depois que ele morreu, as coisas começaram a desandar. O André começou a fazer as sextas com bandas *covers* para abrir o público (galera mais nova, não necessariamente rica). Depois viu que estava dando certo, decidiram fazer algo parecido aos sábados, porém chamando produtores para fazer festas na Órbita (em vez de ficar só na mão do André). Aos poucos, a programação foi dando certo com festas temáticas, cada dia mais inusitadas. Até que começaram a testar com festas para o público LGBTT, tendo êxito.

Tem a ver com o incidente do Daniel Peixoto, no qual foi insultado e, posteriormente, entrou com um processo contra o Órbita. Depois disso, a gerência resolveu mudar a postura em relação à diversidade sexual e está cada vez mais presente na casa. Logo, reconheceu a demanda de um público cada vez maior e diverso. Isso refletiu na forma como eles produzem os eventos e festas na sua casa. A partir daí é que começou a nova fase do Órbita. As quintas e os domingos, que eram mais elitizados, caíram. E as sextas e os sábados subiram, justamente para esse público POP. Eu acho massa, só tem o problema da insegurança, mas o resto é massa. Por exemplo, o Clube do Reggae é alucinante porque vem da periferia em peso. As

boates “gays” recebem as periferias também. A Donna Santa fechou, mas a Level “pega” bastante as periferias.

[Sobre a cena “GLS” e os circuitos]

(Depois de uma breve contextualização da atual conjuntura dos tradicionais espaços voltado para os públicos LGBTT's, bem como a abertura de algumas casas e ao mesmo tempo o fechamento de duas outras, Donna Santa (localizada na Praia de Iracema) e Divine (Centro de Fortaleza). Deve ser muito doido, Rafael, estudar isso, porque são muitos pontinhos. Como são as conexões? Eu gosto bastante disso, saca?! Com o tempo fui aprendendo na "marra" me posicionar profissionalmente. Não é algo que aprendi lendo em um manual, assim como outros DJs. Eu vejo que há na cidade três circuitos. Primeiro é o corporativo que são os casamentos, aniversários, coquetéis de lojas, organizado por produtoras especializadas, as cerimonialistas responsáveis pelos protocolos desses eventos, blogueiras e *digital influence*. Tem o outro circuito que são das festas, o mais antigo e o que sempre existiu desde a época do Fran Viana. Aqui é o chamado “club” (boates) e as festas itinerantes em locais aleatórios como, por exemplo, as festas na Lagoa do Colosso [Colosso Lake Lounge], na Guarderia (Praia do Futuro) que arrecada bilheteria. Lugares totalmente diferentes: barracas de praia, prédios no Centro da cidade. Já o outro circuito é referente ao que os DJs chamam de “projeto”, que é um fenômeno relativamente recente na cidade. É o mais legal para mim, porque me faz evoluir cada vez mais com o passar dos últimos anos. Aí são o projeto do Fuji Sushi Lounge [restaurante especializado em sushis localizado na Aldeota, no qual eu e mais dois DJs fazem parte da sonorização do ambiente], o Duro Beach [hotel localizado na praia do Cumbuco, região metropolitana de Fortaleza], Moleskine [restaurante de comidas contemporâneas localizado no bairro da Aldeota]. Enfim, são as residências. Então eu separo em três circuitos aí, saca?! Aí eu consigo mais ou menos me achar, tá entendendo? Eu vejo um circuito de projetos crescendo, como os *sunsets*. Hoje tem uma penca de projetos desse estilo. Só no Cumbuco tem o Duro Beach, a Pousada Kitecabana e o Vila Coqueiro. Já na cidade tem o Moleskine com três anos, o Fuji Sushi Lounge tem uns quatro anos. Então, esse circuito dos projetos está aos poucos evoluindo. Ele é mais sólido, pois ele paga pouco, com

pouco investimento em equipamentos, mas ele está lá toda semana. O circuito das festas é aquela coisa que ninguém sabe se dará certo. Tem momentos que está bom, mas tem outros que está ruim. Tem festas que só existem no período das férias. Já o corporativo sempre vai existir, pois estará mais para o lado empresarial. Então, eu gosto muito disso, de ler o contexto local assim.

[Especificamente sobre os projetos.]

Me parece que é aí que mora a questão da repetição. Como você é residente de um espaço, seja ele uma barraca de praia ou um restaurante mais sofisticado, toda semana você tá lá, saca?! Até artisticamente falando, enquanto DJ, por exemplo, no Duro Beach é onde eu tenho mais liberdade. É onde eu consigo evoluir mais. É onde eu me completo e me sinto conectado com lá fora. É onde eu me dedico nas pesquisas. Aliás, bem mais do que nas festas.

[Sobre o Underground]

(Comentando brevemente sobre os meus caminhos durante esta pesquisa e as temáticas que abordaria, a questão do underground como um recorte se tornou ineficaz pela dinâmica complexa que os DJs e os espaços tomaram)

Se tu for parar para ver quem reflete sobre a Música eletrônica no Ceará [remetendo a um pequeno texto que publiquei dias atrás na minha página pessoal do Facebook] está certíssimo. O underground é muito controverso, pois “quem é underground? “, ou pelo menos aqueles que defendem ou se sensibilize sobre o underground e “quem é que fala pelo underground e pelo conceito? “. Para mim, Lobbão. Porém, ele toca o suprassumo do comercial aos domingos no Órbita. Ele toca funk remixado, toca “*Despacito*”. Ao mesmo tempo, ele é extremamente pacífico e, por conta disso, não recebe crítica do restante da cena quando ele faz isso. Ele é um cara que tem uma puta de uma pesquisa. É um cara que, se pudesse, só estaria tocando a ponta. Ele é extremamente conectado com o que está sendo feito lá fora. Ele se identifica com o que está sendo produzido de vanguarda e de contracultura. Só que a realidade daqui força ele a ter uma outra atitude. Eu sofro demais com isso. A diferença é que o Lobbão não entra em discussões, não se posiciona, não fala mal do Vintage ou Alok, não critica esse Brazilian Bass. Ele não sofre ataque. Já

eu sofro ataque pelo que eu falo. E eu entendo muito bem quem me critica, pois eu sei. Tem gente que diz assim: “Porra, o cara fala que é conceito, fala que é underground, mas vai no Moleskine e toca *Vintage*. Que merda é essa? Tu falas mal do *Vintage* e toca? “Aí eu respondo: “É toco, porque eu sou refém dessa cena, dessa realidade. Se eu for cem por cento aquilo que penso, então eu não sou DJ. Não teria um mercado para eu absorver. E não acho que é só no Ceará ou no Nordeste. Isso acontece no Brasil todo. Se você não foi um cara que mora em São Paulo, talentoso, bom no que faz, ter um grupo certo de pessoas. Por exemplo, a galera que está em volta do Ratier é feita de pessoas que tem um bom gosto, saca?! Tem muita gente que chama o DJ para tocar o seu estilo específico porque sabe que ele é vanguardista ou underground. Na maioria das vezes em que o Rodriguinho me chama pra tocar nas festas dele é dizendo que eu sou “conceito”. “Põe o Fil porque ele é conceito”. Porém, tem vezes que ele chega até e vem pedir para eu tocar algo comercial. Na mesma hora eu respondo: “Mas tu me contrataste por conta do meu som? Eu sou isso que estou tocando. Tenha calma. No universo de 500 pessoas aqui nessa festa, terão 100 que vão tá curtindo o meu som. Então relaxa. O outro cara que virá depois vai tocar e agradar os outros 400. Mas você me contratou por isso.”. Eu brigo com ele toda hora. Tu não tens noção. Aí entra a história da diversidade sonora que se perdeu, né?! As pessoas não vão mais às festas para ouvir coisas novas e diferentes. “Porra, cadê *Despacito*? Tu não vai tocar?”. Ou tipo: “Cadê o *Vintage Culture*? Cadê o *Alok*?” Isso é uma realidade das festas daqui. É a ideia do padrão do mainstream.

[retomando o texto escrito e publicado na minha página do Facebook sobre a ausência de crítica]

Mas eu entendo demais quando tu chegas e pergunto: “quem são os agentes do underground no Ceará?” Underground do Ceará pobres coitados.

(Retomo o referido texto como forma de deixar mais claro as ideias, colocando algumas características de práticas locais para abrir discussão, desnaturalizando tais práticas. Os diversos movimentos relativamente novos como, por exemplo, os projetos e *sunset's* citados acima, bem como sobre a falência de algumas casas e o

surgimento de outras. Será que tudo isso que acontece aos nossos olhos é normal? É a mão invisível do mercado atuando?)

Eu acho que aí são os ciclos das coisas, que é muito doido.

[sobre o caso da Pink Elephant]

Isso é viagem do Marcelo. Eu falei para ele: “Marcelo, porque tu não abres outra boate?”. Ele queria usar o selo da Pink Elephant. Mas me parece que tem a ver com as questões pessoais dele. Os acontecimentos pessoais refletem no lado profissional. Lá não existia planejamento, muito menos estratégia. Não havia porra nenhuma. Era simplesmente um cara de periferia, que sempre foi pião de carregar som nas costas, que cresceu como empresário batalhador. Ele juntou uma grana e quis progredir para uma elite. Foi uma coisa pessoal querer ascender, só que na maneira dele, do jeito dele. Eu o aconselhei bastante. Existe outro caso, por exemplo, do Cleitinho que já é empresário mesmo. Ele faz o que tá na moda. A primeira Pink surgiu através do Cleitinho. A estratégia dele foi depois que a moda da música eletrônica caiu, adotou o funk até quando não pode mais. Como você chupar uma laranja até acabar o seu suco. Enquanto estiver dando lucro, tudo bem. Mas quando chega numa situação que não consegue lucro, inviabiliza e acaba de vez. É como se fosse um parasita. Quando acaba jogar fora, descartar. O Cleitinho é um total empresário do mainstream. Se você quer alguém que pense 100% mainstream pode conversar com ele. Tanto é que ele deixou de fazer funk e sertanejo universitário para produzir uma festa com o *Vintage Culture* próximo mês, e ainda vai conseguir colocar três mil pessoas, certeza. A ideia dele é tendência de mercado.

[voltando a questão dos ciclos das coisas]

Agora, o que eu acho sobre a ideia do cíclico, em 1990, o que me motivou (e toda a minha geração) a começar a tocar foi de tentar crescer junto com uma cena. Essa cena inchou, mas não cresceu de a nos absorver de fato. Ao mesmo tempo, foi surgindo a necessidade de pagar as contas e fomos para outro lado. Hoje, o que se coloca como tendência, que coincidiu da volta do Techno, é de voltar às origens, buscar as raízes e as bases. Com isso, voltou a nos motivar a fazer festa. Motivou

também a investir em *sound system*. Quantos anos a gente passou tocando com som ruim? Quantos anos? Ainda hoje a gente toca, mas quem voltou a fazer, como eu, Lobbão e toda a geração nova que bebe na nossa mesma fonte (Eugênio, Sávio), está tentando fazer da forma correta. Se nós estamos falando de música e, se música eletrônica precisa falar com todas as frequências, com definição, qualidade e potência nas baixas, a gente precisa de bom *sound system*. Então, vamos investir no *sound system*? Dessa forma, a gente voltou a fazer festa tentando fazer bem-feitinho, respeitando tudo que é essencial. Por conta disso, acaba refletindo. Quando você ver a DIG [festa de música eletrônica encabeçado pelo Fil] sendo um sucesso, a Rebels também sendo sucesso, a *VaiVem Records* [selo de música eletrônica idealizado por alguns produtores e DJs locais] e a Quattor [festa encabeçada por Rodrigo Lobbão e Fil]. Todas essas festas refletem nosso esforço em resgatar o que importa para nós e, quando decidido que iremos fazer, teremos que fazer respeitando nossas ideias. Vamos fazer um bom *sound system*, visualmente falando, precisamos de símbolos para mostrar que a nossa estética é diferente das outras (madeira, pano, bandeira) sem precisar usar painéis de LED. Mesmo sabendo que lá fora não tenha isso, mas o nosso lema de “menos LED e mais vela”, ou “menos metal e mais madeira” ou “menos sintético e mais orgânico”, saca?! Toda essa ideia é o ponto em comum entre essas festas que te falei agora a pouco. Para e pensa todas elas, saca?! O lugar comum entre essas festas é a busca por uma essência, respeitando o tempo dos outros. Tipo, menos *hi tech* e mais *low tech*. Isso pode contagiar as outras pessoas que fazem festa por aí. Eu falo para o Lobbão que as pessoas estão voltando a dançar o que a gente toca. Tem um amigo meu que viveu outras festas fora do Brasil e percebeu que é essencial usar um bom *sound system*. Eu respondi dizendo que depois da Quattor [primeira edição foi em 2014] utilizamos um bom sistema de som. E ainda completei dizendo que na verdade você é quem só percebeu agora, pois seus amigos e os grupos estão indo a festas com essa característica. Ainda bem que estão percebendo isso. Por exemplo, o Rodriguinho está agora como produtor da Guarderia [barraca de praia], mas o *sound system* da casa é horrível. Agora tá uma confusão danada para colocar outro sistema de som melhor, pois ele sabe que precisa de um som de boa qualidade. Em festas maiores, acontecem brigas para trocar o som por um melhor. Um exemplo

sobre a necessidade de um bom sistema de som é no Warung [beach club localizado em Santa Catarina, no qual foi estar entre os melhores *clubs* do mundo]. Você pega uma patricinha, que não conhece porra nenhuma de música eletrônica, dança que nem uma louca lá. Por que? Porque tem um bom som que envolve a pessoa. Então, eu acho que se a gente tivesse mais tempo livre, no qual as cabeças que pensam assim trabalhassem assim, creio que iríamos a outro patamar. Pelo menos ter mais diversidade.

[sobre trabalho e carreira de DJ]

Eu só consegui ficar 100% focado na minha carreira de DJ, acordando, dormindo e pensando nas minhas datas pra tocar, se eu tiver um suporte familiar, se tiver o apoio familiar (financeiro), especialmente da minha mãe. Se eu estivesse morando junto com a Julie [companheira anterior], casado, tendo que pagar aluguel, condômino e outras coisas, com certeza não estaria nessa pegada que estou hoje. O Lobbão é outro exemplo disso. Não é que ele não queira, mas com certeza não pode. Eugênio, por exemplo, passa o dia todo estagiando (Comercio Exterior) e não consegue pesquisar direito, não consegue gravar os sets. Mas é a realidade. O Lobbão por ser bancário e DJ encara ambos como profissão. São duas profissões. A questão da residência é o que lhe mantém, não só financeiramente, mas também profissionalmente para sua carreira. É o que vai ficar, por várias razões. Por exemplo, toda semana estou ali tocando, movimentando o meu *Instagram*, o *Facebook*, criando postagem e se movimentando. Sabe o porquê? Porque quando o cliente vai lhe procurar nas suas redes sociais, encontrará os locais que você toca toda semana. Já a galera que fica no sazonal, ou seja, que só toca em festas pontuais, o negócio é bem mais difícil. Não é todo mundo que vive assim. E eles não enxergam isso, porque eles estão a procura só do momentâneo por conta da idade, a coisa de querer ser visto, ganhar curtidas e tal. Eles não gostam de tocar nos restaurantes, não gostam de postar uma foto tocando com as mesas vazias. Isso pra mim é besteira, saca?! É a minha função, minha arte, meu trabalho é esse. Não importa se é pra mil ou para dez pessoas. O que me importa é estar sendo bem feito. Se tiver uma pessoa que vem até você no Coco Bambu e elogia o teu som, isso pra mim é o que basta. Pagou! Vou pra casa feliz, mesmo com a graninha curta

no bolso, mas é ela que vai colocar gasolina no meu carro. É essa graninha que, juntando com todas as graninhas, vai pagar minhas contas. Tá entendendo?! Isso é bom! No começo é estranho, mas depois vira outra pegada. E a rotina é mais, porque lhe dá uma sensação de trabalho. Quando eu comecei a fazer uma arte só as datas da semana, tive que colocar isso na minha rotina. É assim: minha segunda é como se fosse o meu domingo, no qual eu começo a me programar para a semana toda. Daí, sento em frente ao computador, vejo o que tenho que fazer, confiro as datas da semana, faço as artes e logo em seguida publico nas redes. É a minha rotina de trabalho. Não faço isso só para me promover ou ganhar curtida. Quem me contrata, me contrata justamente por isso. Ele me vê presente, me vê todos os dias nas redes sociais avisando que estarei tocando em algum lugar. Toda semana eu posto minha agenda, no qual eu marco o meu cliente na festa ou no restaurante dele. Aí eu monto uma legenda para agradá-lo, que para o DJ é clichê, mas para o cliente é uma coisa legal. Tudo isso faz parte da minha rotina. Até a forma como crio as legendas, utilizando de termos que o cliente entende, ou até uma pessoa, por exemplo, que não entenda nada de música eletrônica possa entender. Saca?! A linguagem que você usa nas suas postagens precisa ser igual ou parecido com aquele ambiente.

[sobre os processos de julgamento do som de outros DJs]

Quando alguém me pede para falar um pouco sobre o eu achei do trabalho dele, eu peço para vir falar comigo daqui a uns 5 anos. Sabe o porquê? Porque só daqui a alguns anos é que vou saber se você estará na ativa ou não. Só com o tempo é que vou saber se você está realmente disposto a seguir a carreira de pesquisador. Tem alguns que ficam com raiva, acham que estou sendo arrogante ou esnobe, entende?! Tem alguns que me chegam e perguntam: “E aí Fil, o que tu tá achando do meu trabalho? Tá legal? Precisa melhorar?”. Aí, na mesma hora eu respondo: “Cara, eu mal te conheço. Tu não tocas nem a um ano e meio. Quando for daqui a cinco anos aí sim vou poder dizer o que eu acho do teu trabalho e da tua arte, entende?! Digo isso porque só com o tempo é que você terá minimamente um legado. Além disso, eu preciso lhe ver (e ouvi) tocar o mínimo de vezes. Daqui a cinco anos é que vou criar um conteúdo sobre você e sobre o seu trabalho”. Eu falo

isso eles ficam loucos. É uma galera muito ansiosa, né?! Querem tudo para agora. O cara quer sair do curso de DJs agora e quer estar tocando na melhor festa. Cara, pra tu ter ideia eu passei três anos para aprender a tocar. Três! Três anos para achar o *pitch* [ato de procurar a velocidade exata da música] direito nos toca-discos. Não foi um, nem dois. Foram três anos! Três anos depois é que comecei a ver que eu estava mais ou menos no mesmo nível do Lobbão e do Arlequim. Com isso, você percebe que hoje tem muita coisa errada nos cursos para DJ. Nesses três anos, além de encontrar o *pitch*, comecei também a ter paciência. Ou seja, tempo. Como é que você quer começar agora como DJ e ainda tocar no melhor horário das maiores festas? Você vai vendo, com o passar do tempo, que muitos irão sair e outros continuarão a tocar. Por exemplo, aquele DJ que você chamou (o Saulo Torres) para fazer B2B [coparticipação] na BASS. Se você o chamou então é porque ele tem seu valor. Rafa, eu já te vejo muito mais num nível nosso do que outros por aí. Demais! Quando você escolhe alguém é porque aquele cara tem a ver com o seu som e tal. Hoje há uma tendência à especialidade do som.

[sobre a especificação dos sons dos djs]

Tem cara aí que me chegou para fazer uma festa. Dizia que queria misturar música comercial com *underground*, só que não me sentia à vontade para misturar essas coisas. Eu já fiz com o Rodriguinho, mas hoje não acredito mais. Eu acho que não funciona mais misturar. No final, você acaba criando antipatia com um e com outro. Nessa coisa do seletivo que a gente está vivendo hoje, no Facebook tem muito disso. Quando você tenta trazer a ideia da diversidade, acaba criando antipatia. Eu aprendi na marra, tocando em festas que queria trazer os extremos, mas acabou não dando certo. Quando você junta DJs do comercial e do *underground* para a mesma festa, tem uma porrada de gente que não vai. Acha que vai atrair o playboy e o under para o mesmo espaço. Isso não rola. O que vai acontecer é que o playboy não vai porque o DJ under vai tocar, acha chato o som. Ao mesmo tempo, o público under não vai pelo fato de ter um DJ que toca comercial lixo. No final das contas, o produtor não está aumentando o poder, mas sim minando a festa. Para e pensa: FW Eletronic, Ceará Music. Tudo isso morreu. Essa forma de pensar morreu, pelo menos agora. Pode ser que quando aparecer mega eventos, festas grandiosas que

se sustentem. O Rock in Rio desse ano terá uma tenda eletrônica, mas ainda bem comercial. Você precisa focar naquilo, fazer com muita vontade, muita verdade e jogar boas energias. Sempre fui uma pessoa de conversar e discutir, antes mesmo do surgimento das redes sociais aí. Depois de tanto tempo levando lapada na cara, acabei mudando. Mudei porque estava começando a interferir no meu trabalho negativamente. Parei! Parece que a palavra “constritiva” não combina mais com “crítica”, como se não existisse mais. As pessoas estão apressadas em ter uma opinião formada, mesmo sabendo que precisam de tempo para ter uma.

[sobre a produção de conteúdo jornalístico dedicado à música eletrônica no Brasil]
Parece que tá acabando. Vejo muito o Camilo Rocha [DJ e jornalista da Folha de São Paulo] reclamando disso. Mas sobre o lugar da crítica, vejo que estamos num momento legal para a volta disso. Porém, como tu falou, precisa ser bem escrito e ponderado para não ser estigmatizado e colocado na prateleira. É preciso ter habilidade para isso.

[sobre o mercado]

(Parece que uma das diferenças entre as gerações de DJs é que os mais antigos falam em cena para descrever o contexto mais geral. Já a galera mais nova, que surge no meio dessa enxurrada de informações, para dizer a mesma coisa usa o termo “mercado”. Isso me parece bastante curioso)

Parece-me que os DJs dessa nova geração não estão interessados em conteúdo artístico. Isso é muito doido. Tipo “cara, mesmo o que tu fazes, mesmo sendo pop, é arte”. Mas eles não entendem e acham que isso é simplesmente “diversão”. É como se fosse depreciativo dizer que o que ele faz é discotecagem. Como se fosse antiquado, velho, chato, complexo demais. Tudo isso. Aí eu também vejo DJs que são da minha geração, mas que tem uma facilidade em dialogar com os mais novos. Então, a questão não é a geração e sim do POP. E essa nova geração é muito impregnada de conceitos do POP e do mainstream. Ou seja, a ideia do imediato, da aparência, do superficial, da foto bem batida, secundarizando a mensagem, tocar aquela música que todo mundo vai cantar. E ainda precisa dos estimulantes, mas

não é com relação às drogas. Os estimulantes são os efeitos visuais (papel picado, CO2, LED, lasers). E o curioso disso tudo é a ideia de estimulantes serem outros, diferentes da nossa época. A mudança do “aditivo” para aquele momento, em vez das drogas sintéticas passa a serem os estímulos estéticos, efeitos visuais. E em muitos dos casos esses novos estímulos se sobrepõem à música.

[sobre o Quattur]

O Quattur foi um projeto montado para o Órbita Bar, na época alucinante, cantei a bola pro Lobbão, falei com as meninas, aceitaram. Receberam, gostaram e investiram. A primeira foi no final de 2013, no qual o ano seguinte era o ano da Copa. O ano em que a cidade estava lotada. Depois da Copa, aconteceram outras edições legais. Só que nesse momento, a Órbita estava na contramão da música eletrônica, tocando funk e pop para uma galera “gls”, extremamente comercial. Então, a Quattur ficou secundarizada, tipo o “patinho feio” da parada. Aí você tinha dois extremos, um extremamente comercial e a gente (eu e Lobbão) com um projeto mais voltado para o under. Aí ficamos sem ter como fazer, já tínhamos nos deixado praticamente na geladeira. Não queriam acabar, mas nos deixaram de escanteio. Nessa hora, acabou gerando atritos em que eu era o considerado o “chato” da história, pois eu ficava insistindo em fazer acontecer novas edições, mas não acontecia. Depois, já estava uma situação muito desgastada, resolvemos tentar fazer em um outro espaço. Aí eu percebo quanto poder um produtor tem de fazer coisas boas, mas também de fazer escolhas ruins. Se existe uma cena, então o produtor tem o poder tremendo de ou “cagar o pau” ou contribuir. Às vezes, o Órbita faz um desfavor tão grande que tenho até medo. Eles sempre inventam personagens dos DJs “queridinhos” da vez. Eles chamam pessoas que não conseguem segurar a história, que por sua vez esses DJs “cagam o pau”, fodem com a história e trocam por outros. Eles também fazem isso com as bandas. Eles criam a banda, dizem que são massa, tentam vender e dar certo. O Órbita é a maior mentira, pois se você parar para ver eles funcionam da mesma forma como uma produtora ou de algum lugar extremamente mainstream. A única coisa que o Órbita faz é se camuflar com uma ideia de “alternativos” e legais.

[sobre arte, artista e habilidade]

Às vezes, a gente precisa entender que ser DJ é também sair do lugar comum. Por exemplo, não é como encher um tanque de gasolina, não ser um frentista de posto. É preciso ter um viés artístico na parada, pois por mais que você estude, por mais que você seja disciplinado, por mais que você seja bem-intencionado, você precisa ter uma personalidade. Tem gente que tem mais jeito, mais aptidão, porém tem gente que não tem aptidão para isso. Tem gente que tem dom, tem gente que não tem dom. Alguns, de fato, não possuem esse dom. Tem caras que não tem feeling para pista, ficam no lugar comum, não criam. Às vezes, o problema não é a pagodada que ele dá quando tá mixando, mas é para além disso. Esse é o tipo de questão que precisa ser utilizado, em alguns momentos, para explicar para algumas pessoas quando questionam sobre o conteúdo artístico. O conteúdo artístico na prática, no dia a dia. É isso! Por exemplo, se você jogar alguém numa galeria de arte sem nem saber como funciona tudo aquilo, ela pode até se sensibilizar pela beleza, mas ela precisa ter acumulado uma certa vivência para começar a entender que cada obra faz parte de uma coisa maior. Quando essa mesma pessoa, que até então não tem o acúmulo de conhecimento, começa a ter curiosidade em conhecer o trabalho do artista, a cabeça se abre para outras coisas. Você começa a entender as fases de um artista, os elementos que ele vai usar durante a sua carreira. E isso tem muito a ver com “ser DJ”, saca?! Tudo isso! Eu converso com alguns DJs e explico essas coisas, de que o DJ é um artista, no qual tem seus vários momentos por conta da sua personalidade. Você começa a ver se o cara tá bom ou se tá numa fase estranha, perdido ou tentando se encontrar. E você não precisa mostrar quando tá tocando que sabe mais. Eu não preciso tá provando para todo mundo, por exemplo, que eu sei achar o *pitch* da música. Mais ainda para quem já me conhece, para quem me acompanha a muito tempo. Então eu não preciso tá mostrando, pois é natural. Então, voltando para a questão artística, cada um tem suas fases. Tem alguns que conseguem manter uma média alta. Com o tempo, você vai vendo quem são as figuras que se destacam pelo que fazer por ter o dom. É preciso buscar uma identidade sonora, entende?!

Entrevista Fran Viana

Data: 19 de fevereiro de 2018

Hora: 13:40 min

Local: Avenida Shopping (Av. Dom Luís, 300)

Depois de algumas tentativas de encontro, conseguimos nos encontrar para uma conversa desprendida das formalidades jornalísticas, nossa conversa foi marcada no período da tarde, aproveitando o intervalo de almoço do Fran no seu trabalho. Tivemos um pouco mais de uma hora para trazer algumas questões ao entrevistado, especialmente sobre sua trajetória de vida, incluindo seu processo de proximidade com a música ainda na infância, passando pela adolescência até chegar no período atual. Pela limitação do horário, tive que ir por caminhos que me poupasse tempo, especialmente nas questões que já tinha conhecimento através de outras pesquisas.

Além da nossa conversa, atravessada por inúmeras declarações de amor à música, pedi ao Fran que trouxesse algum material impresso (matérias, colunas, citações, fotos) de jornais e revistas, com o intuito de enriquecer sua narrativa e me auxiliar nesta investigação. Assim, trouxe-me uma pasta de cor preta estilo colecionadora repleta de recortes, matérias de jornais e até documentos de sua infância, compilados e organizados pela sua falecida mãe. Logo de cara percebi um forte sentimento contido naquela pasta, devidamente organizada por ano, no qual continha um pouco de tudo de Fran Viana. Uma pasta que representava o cuidado e apreço que uma tinha com seu filho. Pela sua mãe ter falecido recentemente, a três meses, nosso encontro se transformou em um espaço de sentimentos bastantes aflorados, ao ponto de sentir Fran emocionado toda vez que falava de sua genitora. Explicitar tais acontecimentos dentro do “não dito”, nos diálogos com o seus sujeitos-chaves, reafirma a importância do momento da entrevista como um espaço de aberturas para além da concretude das ações.

“Comecei no início de 1988, na danceteria Periferia.”

[Sua história com a música. Como começou seu interesse pela música?]

Isso nasce com a gente. Toda a minha história é marcada pela música. Desde da minha infância, minha mãe e meu pai (menos) sempre foram ligados com a música. Minha mãe tinha um gosto avançado para a época dela. Por exemplo, ela gostava de Bossa Nova, não era muito de música radiofônica. Ela me embalava com essas músicas. Eu tinha meu avô, do lado paterno, colecionador de música clássica e ele batizou meu pai com o nome de “Lohengrin” porque ele era fã de Richard Wagner. Minha tia de Elza. Eu cresci em um ambiente que as pessoas gostavam de música como, por exemplo, minhas tias, que mesmo mais velhas do que eu, lembro que elas ouviam coisas mais radiofônicas, Jovem Guarda, The Beatles, esse tipo de coisa. Eu acho que está no DNA. Eu sinto que sempre a música encantou e eu ficava pensando na letra, ficava com a melodia na cabeça e comecei a desenvolver um gosto por disco. Então, as pessoas me perguntavam o que eu queria ganhar de presente e sempre dizia “discos”, desde sempre. Minha mesada era toda para disco de vinil, fazia bicos quando eu era garoto para comprar discos. Não sei exatamente isso, mas acredito que seja DNA mesmo. Entretanto, sempre gostei de todo tipo de música. Todo tipo que me agradasse. Gostava de música clássica, música brasileira, gostava de rock, gostava de algumas coisas que tocavam na rádio. O acesso era basicamente de rádios, mas meu tio colecionava discos de música clássicas e MPB, e comecei a herdar. Depois de um tempo, meu tio começou a odiar música popular e me deu todos os discos. Assim, quando eu era garoto já tinha todos os discos da Maria Bethânia, aos 11 anos de idade. Nessa época eu já gostava bastante. Com o tempo, comecei a gostar de ter e comprar discos de vinil. Aconteceu a mesma coisa quando o CD surgiu. Eu tinha uma coleção de mais de dois mil itens de vinil. Fiz a transição e comprei tudo de novo. Quando o CD chegou ele barateou muita coisa e deu acesso a muitas coisas. De repente, por exemplo, sai um CD que continha trinta músicas e só precisava de um CD. Comecei a colecionar e me desfiz de alguns repetidos. Até hoje estou me desfazendo dos CD, pois eles provaram serem bem mais perecíveis e efêmeros do que o vinil. Mas, quando surgiram, eram bem resistentes ao ponto de poder pisar neles e não acontecer nada. Com o passar do tempo eles pareciam. Voltando à questão da música, eu sempre gostei de ouvir coisas novas, diferentes. Por conta disso, não me considero uma pessoa conservadora nesse sentido. Tenho um ouvido aberto. Não gosto desse discurso

que diz que nada presta hoje. Não gosto porque parece que tudo parou. A música é dinâmica, sempre se adaptando ao meio. Quando você vê os grandes compositores eruditos europeus, eles sempre fizeram suas músicas em cima daquilo que já tinha de popular, se apropriando de coisas já existentes para fazer suas músicas. Música é um liquidificador. Você vai processando tudo aquilo que faz parte de um inconsciente coletivo, nada nasce do nada. Os verdadeiros artistas não são aqueles que criam, mas são os que transformam.

[Seu trabalho no Jornal O Povo]

Trabalhei no O Povo de 1990 a 1992. Como eu não era jornalista, minha atuação era como “colaborador” por conta da reserva de mercado. Mas trabalha com uma equipe, com amigos jornalistas. Produzimos o caderno Vida & Arte no seu lançamento aos domingos. Depois foram surgindo exceções do caderno na semana em 1990, no começo do caderno, tinha entre vinte e nove ou trinta anos de idade.

[Sua carreira musical]

O que me destacava mais era pelo fato de ser o primeiro a ser chamado de DJ, a ter um *hype* envolvido, além de trabalhar em um meio jornalístico e tocar música eletrônica, ainda esquisito naquela época. Por exemplo, o House em 1988 passou pela explosão do acid house e tinha um canal muito bom em São Paulo, os DJs do club Nation, Mauro Borges e Renato Cohen. Não os conhecia intimamente, mas eram meus canais pelas minhas idas à São Paulo, mas além disso, tenho um grande amigo que era grandes amigos desses DJs. Então, tinha essa coisa de comprar fitas K7 delas, mandando uma playlist que eles sabiam que eu ia gostar. Por conta disso, eu era o cara que tocava muita coisa nova em Fortaleza ou mais ou menos novo. Obviamente, coisas mais comerciais eram tocadas também porque precisava ganhar dinheiro. Nesse começo, essas coisas eram diferentes, no começo do word music. Tinha um amigo francês que também me mandava músicas de lá. Eu tocava essas coisas e as pessoas gostavam muito. Essa cultura estava começando aqui. A Periferia era alí, no que é hoje o Dragão do Mar, na Praia de Iracema, entre a boate Level e a Donna Santa. Naquela época não havia nada, não tinha o Centro Dragão do Mar, não tinha nada disso. Era a rua Dragão do Mar, cheio

de armazéns, um deles era das Lojas Pernambucanas. Era muita parecida esteticamente com os ambientes de Nova Iorque, estilo Warehouse, uma casa grande, galpão gigante e tinha um clima *underground*, pois tinha puteiro, tinha boates. De repente, as pessoas começaram a achar tudo aquilo muito charmoso, criando um hype para lá. A rotina da Periferia era de quinta a domingo e eu tocava todos os dias. Essa programação ficou pouco tempo. Com seis meses tiraram a quinta-feira, depois tiraram domingo ou o inverso. Aí ficou sexta e sábado. Mas estava muito louco porque conseguia juntar várias tribos. Por conta disso, eu fiz amizades que perduram até hoje. Os consideram como irmãos, inclusive dois deles que dividiam o apartamento. Um é jornalista e o outro gosta bastante de música. Na Periferia ia tanto o povo das academias de ginástica como o povo *underground*. Mas tinha também o pessoal das faculdades. Em 1989, na época da gestão da Violeta Arraes na Secretaria de Cultura, ela fez um evento e eu fui trabalhar como intérprete para a imprensa estrangeira. Nessa época eu ainda tocava na Periferia. Levei os estrangeiros para lá. Então tinha toda essa coisa, de pessoas famosas iam lá e no dia seguinte saía no jornal, por conta do meu trabalho na imprensa. O Zozo Amaral foi (e ainda é) um grande amigo na época em que só eu tocava na Periferia. Ele sempre viajava e trazia discos, inclusive para mim. Com o tempo depois ele vira DJ e começa a tocar comigo lá. Depois da Periferia, nós tivemos uma parceria na On The Roxy, um lugar para experimentações. Lá não havia tanta concessão ao popular. Tocávamos mais Techno. Mesmo reformada, a casa não tinha estrutura: não tinha ar condicionado, não tinha som adequado, muito menos iluminação, mas tinha esse charme. Aí começou a chegar gente montada e tal. Atualmente, o Zozo está morando em Londres e parou com a discotecagem e trabalha com implantação de sistemas. Antes disso, ele chegou a ser residente na A Loka em São Paulo. Em 2001, foi para a Europa, casou, foi trabalhar com implantação de sistema. Ele sempre vem à Fortaleza visitar a família e sempre marcamos encontros quando está aqui. Nós dividimos a mesma data de nascimento, 27 de julho, porém eu sou de 1960 e ele 1970. Leoninos.

Eu sempre tocava e trabalhava com a família. Nós tínhamos uma marmitaria, e eu trabalhava de dia e à noite tocava na boate. Nunca fui totalmente dependente da discotecagem. Ao contrário de mim, tem gente que consegue fazer isso, por

exemplo o Rodrigo Lobbão. E até na minha época tinha, mas eu sempre tive esse pé no chão. Tinha músicas que não tocava, fazia um pouco de doce. Embora eu tocasse coisas que não gostava, mas tinha os meus limites. Aí começava a ter essa cultura. As pessoas me pediam para tocar outras músicas, coisas que temos até hoje, mas antigamente era pior você se recusar a tocar. Era até ofensivo, digamos assim. Abordagem tipo: “ei, toca isso aqui, eu tô pagando!”. A cultura de deixar o DJ tocar seu set sem pedidos, ou até mesmo sair de casa só para ouvir o som do DJ era algo que só se via, mesmo, em São Paulo. Sempre teve esse público que entrava nas festas só para ouvir suas músicas e não ouvir o som do DJ. Só que aqui no Ceará era (e ainda continua) assim pelo fato de sermos sempre atrasados em relação aos grandes centros urbanos, digamos assim, no contexto da música eletrônica. Nos grandes centros há aquele público que sai de casa para lhe ouvir. Hoje só mudou a abordagem, agora as pessoas mostram o celular para o DJ com a música que elas querem. Pode até ter um dia em que você esteja com vontade de tocar aquela música, mas não é toda vez. Para o DJ, o que não pode ter é a obrigação, e justamente por isso, fez com que eu ficasse cansado disso. Isso me cansa muito. Aí, de repente misturo aquilo que é o meu maior prazer que é a música, minha maior paixão, com obrigação? Ok! Mas, de repente isso pode ficar um saco. Quando vira uma obrigação para mim, na maioria das vezes vira um saco. Fica satisfazendo só os outros não é bom para o DJ. Mas a gente também temos um lado bom, pois tem pessoas que chegam e dizem: “você me ajudou a formar meu gosto musical” ou “conheci muita coisa por conta você”. Tudo isso é gratificante. Você tem um reconhecimento por parte do público. Quando eu tocava na Periferia, muita gente de fora ia para lá me ouvir.

[seu entendimento sobre um DJ. O que é preciso]

Nunca foi de técnica. Nunca dominei pick-up. Sempre confiei no meu gosto musical. Nunca aprendi a mixar direito. Eu acho legal e admiro bastante, mas nunca foi meu forte por conta que tenho tremor essencial desde garoto. O que eu acho que faz mesmo é a música em si, o principal. É o repertório. Claro que tem DJ que usa a técnica como instrumento musical. Isso acho bárbaro. Mas nunca fui assim. O Rodrigo, por exemplo, é o “the best” nisso, maravilhoso. É um cara que tem uma

integridade, por ele saber mesmo. Eu me dou bem com vários DJs de diversas linhas de ação. Eu gosto disso. Gosto do Marcio Motor pelo som que ele faz, pois é estilo Ibiza, mais assim. Faz tempo que não toco e não é por falta de convite. Tem bastante gente que me chama, mas estou sem ânimo para isso. Até a uns dois anos atrás, estava tocando com os meninos do projeto Fliperama. Faz tempo que não vou aos projetos do Márcio. Na verdade, sou muito de fases. Teve uma época que estava saindo muito, fazendo algumas festas e tal. Mas hoje não estou tocando. O que diferencia um DJ bom do DJ ruim é o repertório, o principal. Tem gente que prefere dizer que é a técnica, colocando uma música ruim, adaptando a uma determinada batida. Tem gente que acha que DJ tem que tocar só o que ele quer, embora a pista não ferva, não se identifique. Nesse caso, ele é DJ para se expressar. Tudo isso é válido, sou bem democrático. Mas para mim, o que predomina é a música. A técnica é super válida, mas como diz um poeta francês: “A música antes de tudo”. E é isso que todas as artes inspiram a ser à condição de música, pois não requer nada, basta ele estar ali e te atingir. Nesse caso, na consagração no campo da música, tem muita gente que morreu sem tá consagrado e que era um gênio. Ou então era reconhecido por ter um mero talento, mas depois com o tempo vai se vendo que ele era um gênio e vice e versa. As vezes tem pessoas que consideram muito uma música de um artista agora, mas com o passar do tempo ver que ela era datada. Mas tem muito hype! Tem muita propaganda. Eu me identifico com o Rodrigo e o Márcio através da música, das nossas influências. Bebemos das mesmas fontes. Eu sempre fui bem tratado por eles, sempre foram queridos comigo. Eles têm uma coisa comigo. Não sei se é porque eu fui o primeiro, mas eles têm uma coisa comigo, me tratam como se fosse o James Brown da discotecagem. Quando me encontram dizem: “Ah, o mestre!” Eu sou mestre do Rodrigo? [risos]. Mas eles têm essa referência porque eu vim antes, porque eu consegui impor certas músicas, tanto quanto ele. Ainda não consigo encontrar uma pessoa comparável ao Rodrigo em termos de dedicação e técnica. A maioria deles têm uma deferência comigo por conta da minha história. Minha importância para eles é de que me ouviram tocar, reafirmando internamente aquilo que eles tinham vontade. Eles dizem assim: “Ah, o Fran já tocava isso”. Então, eles têm muito carinho e admiração por eles também. Fil e Lobbão sempre estiveram ativos nisso

tudo. O Lobbão, quando tocava em uma casa que não me recordo do nome, e que já não saia tanto, mas porventura saía para ouvi-lo tocar, ele sempre arranjava um jeito de tocar uma música que eu gostava. Quando eu ia ao Órbita para lhe ouvir, Lobbão fazia a mesma coisa. E eu sempre gostava de ouvi-lo tocar. Todos eles são assim. Não tem como você entrar nesse mundo se não gostar de música. Na minha época, eu comecei a tocar com vinil, entre 1989 e 1990. Mas se estabeleceu mesmo em 90. Às vezes fico impressionado com a sua geração que tem um bom gosto, referenciado por jazz, funk e house. Por conta disso, a gente percebe o poder da música, pois mesmo nascendo num outro período recente, gostam e apreciam músicas e gêneros muito anteriores a vocês. O que é bom fica. E por conta disso, a ligação acontece de forma instantânea com aquelas pessoas mais velhas do que vocês, mesmo que tenhamos nascidos em épocas totalmente diferentes. Clássico é clássico. O poder da música. Nenhuma outra arte tem.

[Quais são seus DJs/discotecários de referência na cena local atualmente?]

O Rodrigo Lobbão e o Márcio Motor são os meus preferidos. Admiro os dois, pelo trabalho. O Rodrigo pelo fato de estar mais tempo na carreira, mas o Motor também me encanta o amor que ele tem pela música. Aliás, todos os dois. Se eles pudessem, com certeza eles viveriam somente disso. Esse é um sentimento que vejo neles, mas me vejo um pouco covarde por não ter entrado de cabeça. Um pouco de medo de trabalhar a noite. Isso porque eu sempre gostava de alternar entre ficar dentro de casa, lendo e que a noite até me assustava um pouco. Como foi uma criança e um adolescente obeso, eu tinha muita timidez, muito envergonhado em aparecer. Tem todo esse contexto. Preconceito por conta da sexualidade e ser obeso. Acho que o drama maior era por conta da obesidade, pois havia uma cobrança bem maior. É uma daquelas doenças que incomoda mais os outros do que a você mesmo. Por conta disso, eu sempre ficava com o pé atrás, a pensar em me ver como uma pessoa sociável. Mas os meninos, Rodrigo e Motor, são bastante dedicados. Eu acho que Fil também, embora não conheça o trabalho dele mais profundamente. Obviamente, gosto muito dos outros. Gosto muito do Marquinhos Ribeiro e Fil. Eu vejo muito neles uma paixão muito grande pela música. E a discotecagem do Lobbão sempre muito “profissa”. Além deles, gosto muito do Guga

de Castro, embora ele seja mais da linha de programação de rádio, na Beach Park FM. Eu acho que temos uma cena bem ampla. Quando eu comecei não era bem assim. Era eu, com o “underground chique” por conta de sair em matérias de jornal. Naquela época sair em jornal era a coisa mais chique do mundo. E o restante dos DJs era o pessoal do Édén e de outros lugares. Eles tocavam um som que naquela época eu odiava, mas muito tempo depois fui gostando. Mas era muito comercial e chamávamos de “barry wite”, ou seja, tudo que era *mainstream*, que era do gosto geral, era desprezado. E eu, juntamente com os outros que tocava na Periferia, puxava para o lado do *underground*, coisas novas recém lançadas no exterior. Nós somos colônia, né?! Até chegar um momento de você se desavergonhado de expor o que realmente gosta. Por exemplo, teve uma época que escutava muito rock e gostava muito dos The Rolling Stones, era louco por eles, mas odiava The Beatles (mesmo sentindo intimamente que eles eram bons) e não admitia isso. Depois eu descubro que as duas bandas eram amigas, inclusive de produzir músicas juntas. O mercado contribui para esse tipo de rixa. Outro exemplo era o Roberto Carlos, que odiava a tempo atrás, porém com o tempo você vai deixando disso. Hoje inclusive faço playlists no Spotify com as músicas antigas dele, as clássicas, produzidas nos anos 80. Tudo faz parte da minha história. É impossível você ouvir um disco dos The Beatles e não ser transportado para aquela época dos anos 60. Para quem nasceu nesse período, especialmente. Você crescer ouvindo Roberto Carlos aos domingos de manhã era ótimo. A coisa mais maravilhosa de ser DJ é que, mesmo naquela época, eu tinha acesso a muita coisa. Começou dos representantes de gravadoras a me darem singles, remixes, versões da Madonna, do Prince. Eu achava uma glória tocar tudo aquilo na boate, um privilégio.

[o que você tem escutado?]

Ultimamente tenho escutado muito Folk, Johnny Michel, R & B, Música Clássica e Jazz. O que é legal nessa história é ir descobrindo. Hoje em dia você tem muitos recursos, pois você vai na internet e prega. Quando eu comecei, tinham discos que não saiam no Brasil e tínhamos que encomendar, que por sinal era caríssimo e demora muito para chegar, uns três meses. Hoje não tem isso. O álbum é lançado em Londres, você vai aqui no celular e escuta tudo. Tenho uma parede em casa

inteira de CD 'se estou doido para me desfazer. Tenho que dar, pois hoje ninguém quer comprar CD, muito menos usado. As gravadoras acham uma maneira de te vender a mesma coisa, colocando uma nova embalagem e vende. As gravadoras lançam o CD 's, por exemplo, de comemoração aos 40 anos do álbum "Ziggy Stardust" do David Bowie. Daí, colocam um monte de demo, fotografias, ele tossindo na faixa tal, e por aí vai. De uma forma geral, hoje em dia é mais democrático, pois se você gosta, você sem dúvida vai atrás e acha. Qual é o lado B: a saturação. Aí você não tem mais o prazer tátil de pegar no álbum, lendo todo o encarte, a ficha técnica e fica a noite inteira apreciando aquilo. Mas, em compensação você tem acesso e descobre coisas absurdas. O Spotify democratizou essa busca. Ele não tem tudo, mas deve ter mais ou menos noventa por cento das músicas. As vezes penso que se eu vivesse mil anos eu não conseguiria ouvir tudo que quero. E ainda tem mais: às vezes você não gosta de uma coisa hoje, mas amanhã você gosta. Tudo tem um momento. A música é como perfume. A música lhe transporta, pois se você sentir um cheiro ele pode lhe transportar à infância, por exemplo. Às vezes a música é mais forte do que o perfume.

Quando estava no jornal, sempre fui fã do Prince, e quando ele veio ao Rock In Rio, aí eu escrevi, fiz uma capa por conta própria, o jornal não me pagou nada.

Logo depois, um cara da gravadora Warner me convidou para uma feijoada que estavam dando para os estrangeiros. Eu sabia que ele não iria para feijoada, mas enfim, já um reconhecimento por ter feito o meu material. Nesse evento estavam o grupo Deee-Lite e o A-Ha, mas só gostava do Deee-Lite. Então essa era a parte legal da história. Isso era 1990. Aí o Prince e tal. Sempre houve essa relação de disputa entre fãs do POP. Na minha época eram Marlene e Emilinha, Orlando Silva e Nelson Gonçalves. Essa rivalidade que sempre existiu e que alavanca venda e mercado. Eu era madonnista ferrenho e a gostava até o álbum "Ray Of light", de 1998. Mas os anteriores, nos anos 80, são os que eu mais gosto. Tinha muita aquela coisa de ser POP descarado, ser uma grande cantora, ter um poder de envolvimento. E não é à toa que a Madonna foi uma das mulheres mais influentes do século vinte. Não tem como não ser. Porém, eu acho que ela não envelheceu legal. Veio ao Rio, subiu na favela vestida de soldado. Achei de muito mau gosto e me irritou bastante. Hoje sou mais Lady Gaga.

[atualmente]

Hoje estou praticamente só trabalhando, especificamente numa agência de viagens. Ai, porventura as pessoas me chamam e calha de estar afim, eu vou. Mas eu acho muito tocar com os amigos, tocar com Marquinhos, o pessoal do Dado maravilhoso, o próprio Motor nas festas dele. Eu também gosto muito de reggae, músicas para relaxar. Atualmente isso tem a ver comigo, diferente de anos atrás em que passava a noite inteira tocando num club. Hoje não rola fazer isso. Já deu, foi ótimo, maravilhoso. Hoje em dia não mais. Mas a música continua me encantando da mesma forma. Ela continua a me arrepiar, me remete, me transporta e isso é uma coisa minha, da minha personalidade. Mesmo trabalhando com outras coisas, a música é o meu refúgio. Isso é tão curioso que, antes da minha mãe falecer, a uns três meses atrás, ela tinha uma diferença de idade menor do que eu tenho com você, Rafael. Então, quando eu nasci ela tinha vinte e um anos de idade. Ela já sofria de Mal Parkinson, sem andar, com algumas complicações que tinha, mesmo com tudo isso ela estava escutando música. A visitava aos domingos para almoçar e tudo, a música tem um pouco de terapêutico. Enquanto você estiver ouvindo, ou ouvindo muito pouco, ou mesmo com a música na cabeça, ela sempre vai lhe transportar para algo melhor para te dar uma sensação melhor do que a realidade. Como eu tinha que ir atrás das coisas e sabia que não era comum, isso fixava mais ainda na minha cabeça.

[sobre a prática da formação musical/capital cultural]

Eu absorvia tudo que ouvia. Minha mãe cantava para mim na infância. Uma das lembranças mais remotas que tenho na minha infância é minha mãe me embalando na hora de dormir. Sempre com repertório da Bossa Nova, com aquelas letras lindas, aquelas imagens que estão até hoje na minha cabeça. “Lobo bobo”, “abraços, beijinhos e carinhos sem ter fim”. As primeiras músicas do Caetano Veloso, com aquelas letras revolucionárias, com letras fragmentadas, arranjos que misturavam orquestra

com bateria, muita gente falando mal. Então eu achei que tudo aquilo era um refúgio e me identificando. A música sempre me leva instintivamente a uma identificação.

Entrevista Rodrigo Lobbão

Data: 21 de fevereiro de 2018.

Local: Babette Bistrot e Pães

Depois de alguns desencontros de datas, conseguimos nos encontrar em uma padaria localizada no bairro Meireles após o seu experiente no banco em que trabalhava.

[sua história com a música. Como começou seu interesse pela música?]

Na verdade, meu pai sempre foi audiófilo, sempre curtiu equipamento de som. Quando eu nasci, para você ter uma ideia, meu pai já tinha o equipamento. Na época, nos anos de 1970, se vendia aparelhos modulares, diferente de hoje em dia. Se vende em lojas grandes de shoppings. Em casa, já tinha amplificador, equalizador, tinha tape decks (gravadores de fita k7), tinha mixer e tinha dois toca-discos. Quando eu nasci em 1978, meu pai já tinha tudo isso e ele sempre foi audiófilo, gostava muito de música, mas também gostava de ter os equipamentos da época. Até hoje ele tem esses equipamentos. Então, não foram os equipamentos minha primeira influência, mas isso eu escutava muita música em casa e que quase todo mundo que nasceu nessa data escutava os pais colocando vinil, né?! Ou então quando tinha um pai músico ou instrumentos musicais ou cantava. Mas meu pai tinha discos variados, de tudo, de samba, rock. Ele é Beatlemaníaco, fã dos The Beatles. Ele tinha também muitos discos da Jovem Guarda, Roberto Carlos, Erasmo Carlos. Escutava samba de raiz, Demônios da Garoa, Cartola. Basicamente, era isso que ouvia também. Não era muito fã de jazz, mas ele curtia muita música brasileira no geral e muito rock. Essa foi minha infância/adolescência. Quando chegou nos meus 15 ou 16 foi quando surgiu a ideia de frequentar matinês por amizades que moravam próximas ao meu prédio, que por sinal já começava a história dos CDs como uma novidade. E nessa história eu comecei a ir para as matinês em Brasília que tocavam bastante dance music. Na verdade, no geral era só dance music. Tinha seus momentos de axé da época e tal, mas era dance music. E aquilo dali era o momento em que eu comecei a ver o trabalho do DJ. Eu via o DJ Elyvio Blower, uma super referência para muito DJ, tanto para a cena *mainstream*

como para a cena underground de Brasília. Ele foi uma puta referência para muita gente. E eu ia para as matinês que ele tocava, seguindo. Escutava ele nos programas de rádio, que por sinal foi o momento que comecei a escutar rádio. A maior divulgação de um DJ naquela época era o rádio, pois como naquela época não tinha internet, a maior maneira de saber das novidades era quando o DJ tocava nas rádios. A partir daí é que comecei a me interessar. Quando percebi que tinha os equipamentos na casa do meu pai, fiquei feliz. Para você ter ideia, meu pai tinha o mixer tonos ic3, das antigas, massa, com fader deslizante. Também tinha dois toca-discos, sendo um com pitch e outro sem. E foi por aí que comecei a me interessar. Em Brasília, tinha uma loja de discos importados ainda em 1995, no qual o Elyvio era um dos sócios dessa loja e foi ali mesmo que fiz o curso de DJ e comprar disco, me interessar nessa onda que estou até hoje. Essa foi a trajetória das minhas influências, no qual escutava o que meu pai escutava quando criança. Mas ele nunca levou isso para o lado profissional. Ele curti porque gostava e curti. Nessa década de 1980, eu acho que todo mundo escutava um pouco de tudo. Nessa época, eu via meus primos curtindo o rock nacional daquela época. Tinha também a onda do new wave, mas era muito gringo, mas o que mais ouvia era rock nacional mesmo: Legião Urbana, Paralamas do Sucesso. Isso era a parte da influência dos amigos que moravam no prédio que morávamos. Muitos deles gostavam de heavy metal, rock mais pesado, mas era algo que a gente ouvia normalmente na rua. Nós não íamos para a casa deles para ouvir rock. E hoje é do mesmo jeito. Hoje a gente escuta muita coisa, né?! Muita coisa você filtra, outras você escuta. É como imagem, coisas que passam na TV, na mídia. Tem muita coisa que você não gosta, mas tem outras que você gosta. E aquilo que você gosta, você escolhe. Quando você pensa em algo profissional, e aí precisa ter afinidade com alguma coisa. Mas escutando música, eu acabava escutando um pouco de tudo, dentro dessas décadas em 1980 e 1990.

Quando cheguei aqui, eu já era tipo formado. Já tinha discos, já tinha tocado por lá, mas nada profissional. Em Brasília nesse período, acontecia do cara que depois de fazer o curso, juntava uma turma para criar a equipe de som, que nada mais é do que o “crew” como a gente chama hoje. Hoje ficou mais bonito, né?! Crew. Coletivo. Tudo isso era a mesma coisa de “equipe de som” naquele período. (risos). Na

equipe de som era bem democrático: um comprava um toca-disco, o outro comprava outro toca-disco, outro comprava o mixer, cada um comprava seus discos, porém todos tocavam com todo para tocar em festas. Geralmente era aniversário. Quase não tocávamos em casamentos. Por amizades que fiz no curso de DJ, comecei a trabalhar com um cara que fazia som em Brasília. Eu lembro que tinha umas festas na Igreja Consolado, uma igreja católica que era do colégio e tinha algumas festas nessa igreja. Ele foi chamado para fazer uma grande festa todo ano e um dia ele me chamou para tocar. E esse foi o primeiro momento que toquei para um grande público. Isso no começo de 1994. E isso foi o meu start na carreira. Quando cheguei em Fortaleza, eu tive a sorte de morar na rua República do Líbano que tinha uma galeria perto da Padaria Monte Carlo, esqueci o nome. Aí tinha uma loja chamada DJ Studio, que era Augusto Pedrosa, Eduardo Ramos e do Silvio de Paula (sócio), mas depois ficaram só os dois donos mesmo. Eduardo Ramos hoje trabalha na televisão, na TV O Povo e o Augusto era professor na Unifor e DJ na rádio. A DJ Studio vendia vinil, porém com o tempo não tinha mercado de disco na época, porque não era como hoje, e ele passou a alugar CDs single. Ele alugava os CD 's de single que tocava na rádio. Dizem, na verdade, que o Augusto tinha essa loja só pelo ego dele, para fazer os programas na rádio para o pessoal ir lá comprar na loja dele. Ter a loja para comprar CD 's, tocar na rádio e depois que a música fizesse sucesso, os outros DJs iriam à sua loja para comprar ou alugar os discos. Mas foi lá que comecei a conhecer a galera. Nessa época, o Marciano Djow era atendente e foi aí que comecei a conhecer as pessoas que trabalhavam como DJ aqui em Fortaleza. Eu também tive a sorte do Eduardo me indicar a trabalhar com o Silvio e o Daniel de Paula, que eram os caras que tocavam bastante na cidade, e ainda são. Mas naquela época eles eram os DJs que tocavam em todas as casas e em rádios na cidade. Nesse momento, havia a boate Degraus, e eles me chamaram para tocar e trabalhar como “auxiliar de DJ”. Ela surgiu antes da Rainbow, ali ao lado do Chopp do Bixiga, na Praia de Iracema. Não tinha nada ao redor, só galpão. E quando eu cheguei, as pessoas falavam que a Degraus era a melhor boate da cidade. Um casarão. Aí foi lá que comecei a trabalhar profissionalmente, em abril de 1995. Vim para cá por conta dos meus pais. Eles são servidores públicos do Ministério da Fazenda e tiveram a oportunidade de transferência, minha mãe abraçou a ideia.

Meus pais são cearenses, mas se conheceram em Brasília. Minha história é muito louca, porque minha mãe é de Itapipoca e meu pai de Araticum, uma cidade perto de Ubajara. Ambas famílias saíram do Ceará para tentar a vida no começo de Brasília. Na adolescência se conheceram, se casaram posteriormente e minha mãe sempre teve vontade de morar aqui. Então, surgiu a oportunidade pelo Ministério da Fazenda. Aí, tinha que ir junto porque eu não era de maior, nem o meu irmão. Nisso, tivemos uma resistência. Tínhamos amizades, mas tivemos que mudar. Eu tinha 17 anos quando comecei a trabalhar. Nessa época eu ainda estava fazendo o segundo ano científico. Olha, eu nem deveria estar tocando porque eu era de menor. E eu já tinha falado com o Silvio, mas ele dizia que não tinha problema. Não sei se naquela época a fiscalização não era tão presente assim, e hoje também, eu acho. Mas passou e consegui tocar. Então, comecei a tocar com dezessete anos, fazia o segundo ano de científico e de menor. E eu não tinha outra coisa. Pra minha era uma curtição da porra. Imagina você: um garoto de dezessete anos, fazendo o científico. Tem também aquela coisa do ego no colégio. Ficar pensando no que os colegas pensam: “o DJ, da Degraus. Cara trabalha na noite.” Mas não me gabava com essas coisas. Por sinal, no colégio eu não era de ter muita amizade, meio distante, mas não era anti social nem otário. Mas o pessoal sabia que acabava sabendo. E começava a tocar com um cachê bem pequeno como auxiliar de DJ, ou seja, aquele que abria e fechava a noite. Os DJs estrelas tocavam no meio e quando cansavam, me chamavam: “vai, agora é tu”. Aí ganhava um cachezinho ótimo só para mim. Hoje, essa questão de abrir a festa, pelo fato de geralmente você tocar para quase ninguém, é complicado. Para a galera que já tem um tempo discotecando ou quando já tem um certo nome, ou a questão do ego, tem DJ que não toca mesmo. Nesse nosso meio, onde tem muito egocentrismo, muita vaidade. E isso o Silvio já falava naquela época, quando ele era coordenador da Rádio Cidade. E dizia: “Todo DJ é egocêntrico, outros mais e outros mesmo. Mas vai ser egocêntrico. Você vai ver isso”. Todo DJ tem seu ego, alguns controlam outros não. Alguns sabem controlar e que usam isso para o bem da sua carreira. Isso a gente consegue ver claramente hoje em dia. E isso é o que demonstra a diferença entre os DJs, mesmo sabendo que não é só isso, claro. Há vários fatores que fazem a diferença de um DJ: discotecagem, carisma, produção, um conjunto da obra. Eu

acho que é por isso que tem muitos DJs que conseguem se dar bem por ter esse controle de ego. Enfim, de qualquer forma eu comecei a começar com o Silvio quando me viu tocar lá. Ele trabalhava na rádio, tocava semanalmente no seu programa de Dance music. Então, ele pediu para que eu fizesse set 's também para me apresentar na rádio. Foi quando eu comecei a fazer programas de rádio específicos de DJ. Na época era na Rede Cidade 95.5, que tinha duas rádios com o mesmo nome, mas operava em frequências diferentes: a Rádio Cidade 99,1 e a Rede Cidade 95.5 que eu tocava. Isso deu um problema sério, que por sinal já tinha acontecido esse problema. Quando eu cheguei aqui já tinha contornado, mas rolava uma guerra fria entre essas duas rádios. Daí o Silvio me chamou para fazer os programas “Só se for Dance”, “Dance Cidade”, o “Festa da Cidade” que era todo sábado e fiquei por mais tempo fazendo. Era com o Marciano Djwo, Alexandro Magno, Augusto Pedrosa e eu era o patinho feio da história porque eu era o underground da galera. E ainda tinha essa! Eu era underground e tocava em boate LGBT, que antes se usava o termo GLS. Então, eu era o patinho feio da história, apesar de ter o respeito, eu era o cara que tocava as coisas “doidas”, entendeu?! Porque naquela época, em 90, tinha a imagem de quem tocava nas boates eram os DJs que tocavam comercial, as divas, música de rádio. Mas tinha uma pequena galera que gostava de coisas novas, que ia para fora do país, era mais a antenada, mais moderninha, e eu curti muito mais essa onda. E na rádio eu não queria tocar as mesmas coisas que os outros caras tocavam. Então, eu tocava coisas mais diferente, tocava Bjork numa versão legal, mas soava esquisito na rádio, entende?! Era uma coisa esquisita diante do geral. Então, eu era o patinho feio no início, porque os outros DJs me viam como uma sátira, uma coisa chacota, sei lá. Entretanto, quando as coisas começaram a acontecer, que veio o Undergroove, veio esse respeito por parte dessa galera que me via como estranho. Viu que as coisas estavam acontecendo. Hoje, eu escuto muitas dessas frases assim: “Você foi o cara que na época arriscava. Você foi o primeiro cara que veio de Brasília e tocava coisas só ouvir você tocando”. O Silvio fala isso, o Augusto fala isso. Eu metia as caras mesmo. O pessoal falava muito de Techno e pensam logo em The Prodigy, mas o que eu tocava Jeff Mills, Dave Clarke, Dave Angel, que era Techno pesado. Naquela época o Techno era extremamente rápido e pesado. Lógico que essas coisas não

tocavam em rádio, mas tentava colocar coisas mais comerciais para estar no meio, né?! Então, essa história do patinho feio era o que rolava mesmo, mas foi massa, foi um aprendizado bom pra caramba.

[Sobre a renda]

A rádio não me pagava nada. A rádio só dava o programa, o seu espaço de divulgação do seu som (hoje eu vejo esse mesmo movimento nas redes sociais, Sound Cloud, Mixcloud, espaço para divulgar seu trabalho, seus sets), anunciar no rádio suas festas. Entretanto, quando fui ver direito isso não funcionava muito bem. Quando fui ver direito o ibope da rádio e via a segmentação que escutava rádio. Esse público só escutava rádio, não saía de casa. Mesmo podendo ter uma porcentagem mínima, não era a galera que escutava a rádio e ia para a balada porque o DJ fulano vai tocar. Não tinha isso. A maioria das pessoas que escutavam a rádio eram, principalmente, por ser uma rádio jovem, era do nível social do C e D que não tinha acesso. Por conta disso, essa galera não tinha grana para ir pra balada. Não tinham acesso. Eu tocava da Degraus, na Praia de Iracema, que era perto do Centro, mas o pessoal que escutava a rádio era do José Walter, Mondubim, entendeu?! E era até uma galera que ligava, pedia cortesia para as baladas que a gente sorteava no dia, mas não víamos essa galera pegar. É meio doido isso, né?! Porque o público A que escutava rádio, já que não havia internet de forma tão fácil assim, não fazia questão de ligar, já que eles já iam para a balada toda semana e não fazia questão de ligar para ganhar cortesia, pois já era algo natural. Eles já estavam naquele fluxo de balada. Enfim, a rádio não me pagava nada, só quando eles faziam festas no antigo Mucuripe, que tinha bilheteria, que dividiam, mas era uma merreca. O dinheiro que eu ganhava era realmente de cachê da noite. Desde quando comecei a trabalhar em 1995 e indo até 2005, era exclusivamente como DJ. Não trabalhei em outra coisa na minha vida. Eu lembro que em 2000, quando eu era residente da boate Kiss, uma casa GLS, eu trabalhava quinta, sexta e sábado. Nas quintas eu fazia as noites de flash back, tocando só 70, 80 e 90, indo da Disco music até o House dos anos 80 e 90, tocava muita coisa comercial da época, mas também tocava muita coisa obscura, misturava. Sexta e sábado era a música que já rolava desse público, tribal, deep house, fazia minha onda. Entre 2001 e 2002, quando saí

da Kiss para a Abolição 3500, eu estava ganhando em volta de dois mil e quinhentos reais por mês, que para é era uma grana boa. Para você ver, dois mil e quinhentos reais hoje é uma grana boa. Para a época era bom, pois eu era solteiro, já tinha um filho, mas não morava comigo, era ótimo. Então, foi um momento bacana como DJ, mas trabalhei muito, toda quinta, sexta e sábado por dez anos. Em 2005 foi quando entrei no banco. Surgiu uma oportunidade no banco, que por sinal minha esposa já trabalhava, meu cunhado era do alto escalão do HSBC, e estava pensando em casar. Nessa época já estava rolando o inchaço no mercado aqui em Fortaleza, muitos DJs, o Techno já truava nas raves, mais do que o Trance. Por conta disso, já tinham vários DJs como, por exemplo, Diego Grecchi, Diogo (Aminad), Tici Rocha, uma porrada de nego. Eu tinha minha residência no Órbita Bar em 2003, porém eu já comecei a ver que não ganhavam tanto a uns anos atrás. E queria casar, queria mudar de vida, queria ter uma renda melhor, mais certa e correta. Nessa época também, embora a gente já tivesse programa de produção (Ableton), ainda era algo complicado, difícil de você meter as caras para mandar pro mundo. Um iMac era algo absurdo de caro, e ainda é. Um bom computador era caro, que inclusive só tinha PC. Eu, na verdade, não pensava em produção, aliás, acho que pouquíssimas pessoas pensavam em produção. Era um ou outro DJ. Nessa década dos anos 2000, poucos DJs produziam como produzem hoje. Acho que deveria ter atentado para meter as caras mais para isso, mas não meti. Por conta disso, perdi um pouco do time para produção. Atualmente isso tá democrático. Nessa mudança, eu não queria esperar, já que na produção você precisa de tempo (pode acertar ou errar). Por exemplo, eu posso fazer um catálogo de inúmeros DJs fodas do mundo inteiro e que já produzem a mais de vinte anos, mas que não conseguiram fazer um “hit” de tocar nas rádios do mundo inteiro. Entendeu? Eu também não tinha essa pretensão, mas sabia que era esse caminho, já prevendo o que precisaria fazer para ganhar dinheiro para os DJs e produtores. Isso quer dizer que não é só simplesmente a discotecagem como carro-chefe de um artista. Atualmente, boa parte da minha renda vem do trabalho do banco. E em 2007 eu casei, mesmo já tendo um filho de um outro relacionamento, o Rodrigo que está com dezoito anos. Ele passou agora no Curso de Ciências Contábeis na UECE. Eu já tinha essa responsabilidade séria,

para depois tive minha segunda filha em 2011 e ano passado minha terceira filha. Então, sou pai de família mesmo. (risos)

[O que é preciso para ser um bom DJ?]

Eu costumo falar que é o conjunto da obra. Eu acho que é importante a produção musical, pois é ela que chancela seu nome como DJ artista. Não tem outra forma. Saindo da cena e indo para a questão do mercado, ele vai enxergando independente do segmento que você vai fazer, o mercado vai ter ver como um artista naquele conteúdo que você fez e vai ficar para o resto de sua vida, criando um legado. Isso será o seu legado. Não serão os set's. Os set's ficam só nas memórias das pessoas, porém as memórias vão indo embora. Já a música não. As músicas ficarão lá, intactas. Muito embora, os set's também podem ficar por conta da internet e seus canais específicos. Já a música se prolifera em plataformas populares como, por exemplo, o Spotify, Deezer, entre outros canais de venda digital ou analógico. Se for o caso, o cara faz vinil também. Então, o seu legado fica por mais tempo, mais conhecido, quando vira um "hit" é aí que chancela mesmo como um hitmaker. Alguns caras só buscam os "hits", outros já descobriram naturalmente. A gente vê esse movimento do Brazilian Bass e eu vejo que todo mundo tá só procurando um "hit". Existe a procura do "hit", diferente da minha geração que procurava fazer boa música. Se a música estourar, massa. Se não, tudo bem. Independente de fazer sucesso ou não, eu estaria produzindo. Você verá claramente a busca desses caras do Brazilian Bass por vocais bem específicos, bem comerciais, que é o que está em vigência hoje no mainstream brasileiro. Vocais, harmonias, vários caras da música em si entrando em estúdio juntamente com os DJs para alavancar tudo isso, entendeu?! Por um lado, é bom. Entretanto, tem a questão de a coisa ficar banal, pois uma hora essa coisa toda vai estagnar, vai saturar. Enfim, eu acho que é o conjunto da obra. Tem que ter produção, é importante porque chancela ele, especialmente quando nós estamos em um nível de controladores e equipamentos para o DJ, que a mixagem não é tão difícil assim. Hoje, com acesso a esses equipamentos e ao conteúdo, a mixagem é algo básico e que todo mundo consegue fazer. Claro que a pessoa precisa ter o *feeling* para isso, precisa ter uma noção de volume e equalização. Isso é algo que bato de frente com

o Fil. Eu digo para ele que, se tirarmos a parte performática do DJ mais ninja (coisa que era preciso apreender na minha época, mesmo não usando), um cara que toca normal hoje em dia, o que vai prevalecer é realmente o set, as músicas, a sequência. Ou seja, tudo isso é altamente subjetivo, pois prevalece a ideia do que é bom ou do que é ruim. Ele fala coisas tipo: “fulano é ruim”, “fulano é bom”, ou “você não pode ser comparado com fulano porque ele é muito ruim”. Mas aí eu pergunto: ruim em qual sentido? É técnico? É pesquisa? Música? Produção? Qual é o conjunto da obra que é ruim? Por qual motivo? Por quê? Se formos colocar só a questão técnica, todos hoje são basicamente nivelados justamente por conta da tecnologia. O cara só samba se quiser, Rafa. O sync está aí para isso. De qualquer forma, como está nivelado essa parte técnica é superada. Daí a questão da sequência das músicas se torna subjetiva para o público, principalmente. O Vintage Culture, que tocou a algum tempo aqui em Fortaleza, sambou muito, mas o público não estava nem aí. O público estava cagando para os erros de compasso, mas estava tocando os hits dele lá. Tava fazendo a coisa acontecer. Dizer para aquela galera que o Vintage é ruim? Não é ruim para eles. Eu vejo que a discotecagem não pode ser deixada de lado, o que der para o cara incrementar é sempre bacana, mas tem que ter a parte de produção, tem que ter a parte de pesquisa musical, tem que ter a parte do conjunto da obra. Tudo isso te faz um bom DJ. Algumas coisas continuam sendo as mesmas de alguns anos atrás. Uma das coisas que se falava muito na década de 1990 e, que hoje continua acontecendo, é que mesmo com as tecnologias e todo o nivelamento, nem todo produtor é um bom DJ ou às vezes um bom DJ não é um bom produtor. Por exemplo, DJ Mau Mau é o meu maior ídolo aqui no Brasil, pois para mim foi a maior referência, foi impactante o ver tocando no Halls Club, aquelas coisas que não dá para explicar. Porém, por mais que ele seja a minha referência enquanto DJ, ele não é tão bom assim com produção. De dez músicas que ele já fez, acho que duas eu acho legal, legal, bacana, mas não é aquela coisa que se eu tocar na balada a pista vai bombar, saca?! Mesmo ele fazendo umas faixas legais, que por sinal ele sempre me manda para ter uma opinião sobre. Mas, cada um com o seu. Da mesma forma pode acontecer comigo, as pessoas gostarem do meu som enquanto DJ, mas as produções não são lá essas coisas. Isso a gente entende que faz parte de uma evolução, pois a produção

também requer estudo e nesse processo você precisa vomitar as suas referências. A música é um espelho seu. Mas para refletir você precisa ter um conhecimento técnico bacana, pois nem sempre quando você começa a produzir uma coisa pode terminar em outra completamente diferente. E isso é totalmente normal, inclusive no DJ set. É arte, né?! Arte é sensibilidade. Às vezes a pessoa não tem o conhecimento técnico daquilo, mas acha legal e mais uma é algo subjetivo.

[dom]

Essa questão do dom é engraçada, pois tem gente que quebra essa linha de raciocínio e entende que tudo aqui é uma questão de aprendizado. De ter uma “afinidade inicial” depois vai desenvolvendo. As pessoas também entendem que o dom é algo sobrenatural e que, na verdade, é só um desenvolvimento técnico mais científico e depois vai expor da sua maneira. Tem também a questão das inteligências diferentes: inteligência emocional, inteligência não sei o quê, habilidade. Por exemplo, o Neymar não é necessariamente um bom jogador, mas ele é inteligente naquilo que ele faz. Tem um pouco disso. Às vezes as pessoas dizem sobre essa coisa biológica: “Ah, tá no sangue”. Mas não é bem assim. Tem a questão da influência, certeza. Mas por exemplo, você tem a Maria Rita, filha da Elis Regina as pessoas dizem: “ah, tá no sangue”. Não é bem assim. Por ser filha da Elis, ela com certeza deve ter um timbre de voz parecida com o da mãe, mas teve afinidade e já estava no meio. É igual a questão da profissão do pai e o filho segue a mesma carreira.

[sobre a produção]

A produção é algo que estou aprendendo, aliás, todo mundo tá em eterno aprendizado. Na discotecagem também, pois sempre a gente aprende um pouquinho mais e aos poucos você consegue fazer com mais segurança por conta do tempo. Mas a parte de produção é algo mais complexo, mais musical, pois você ter um certo estudo mesmo, não dá para ser no mundo punk “do it yourself”, do faça você mesmo. Você precisa estudar muito, malhar muito até chegar num timbre bacana. Mesmo que hoje em dia temos algumas coisas mais mastigadas para você na internet. Hoje tem packs de samples prontos e específicos para o seu estilo

musical, softwares e tutoriais. Mas de qualquer forma, a VaiVem Records foi bacana ter aparecido para lhe dar esse “start”, esse estalo novamente em mim, pois em tentativas anteriores não fui muito bem, não gostava do que eu produzia. Ela veio para ser um coletivo legal para a galera produzir suas próprias tracks, lançar para o mundo. Sair um pouco daqui, para não precisar produzir um som estilo Brazilian Bass para fazer sucesso. Foda-se isso! Vai ter coisas que não vai soar legal para muita gente, mas vai ter algo legal para alguma pessoa. Estamos pensando no nosso. Então, minha ideia de produção é essa. Estou com quarenta anos e vinte e três anos de carreira, mas eu acho que dá para produzir e dar um gás, mesmo com tempo reduzido e ter esse legado. Produzir para as pessoas me verem também que DJ também produz, ao mesmo tempo acho que a palavra "produtor" é muito forte, pois para ser isso precisa de muito mais do que simplesmente produzir música, precisa estudar, fazer parte da história. Ao mesmo tempo eu critico o mercado. Não é porque está vigente no mercado que a gente precisa aceitar, seguir, não questionar. E é isso, estou estudando para melhorar. Inclusive estou precisando produzir, pois estou sendo pressionado pelo pessoal da VaiVem, pois preciso fazer mais música. A gente precisa ter um volume de músicas produzidas, em quantidade. Parece que todo selo precisa ter um certo volume de produção. Alguns caras não se sentem confortáveis de ter uma quantidade X de produção, de entrar nessa correria de mercado como, por exemplo, o Renato Cohen, mas ele pode ter esse intervalo entre uma e outra track. Mas ele pode porque já está estabelecido nisso. Mas para aqueles que estão entrando agora, realmente precisa entrar num carrossel de produção. Por sua vez, o processo de criação, o processo artístico fica aguçado, pois se você fizer muita coisa uma atrás da outra, todas elas podem ficar parecidas e não dando tempo para elas amadurecerem. Porque uma é você saber que aquele cara faz aquele determinado estilo de som, um som extremamente característico da sua identidade. Outra coisa é você ficar ali, sem muita variância, sem abertura, sem evolução. Mas eu quero me aprofundar mais e lançar outras coisas mais aí, quem sabe.

[sobre suas influências locais e globais]

Eu tenho minhas referências, mas acho que me prendo muito a elas no passado, embora eu goste de muita gente nova que não deixam de virar referências, claro. Eu acho que minhas primeiras referências foi o Elyvio Blower, em Brasília, pois foi o primeiro cara que eu vi ser DJ e gostar disso. Ele me fez gostar disso. Lá também tinham outros DJ, como o Celsão do Black Music, pois era muito forte em Brasília. Se tratando de Fortaleza, o Silvio de Paula por me dar a oportunidade, está aprendendo até hoje a respeitar mais ainda o trabalho dele. Assim como o Daniel de Paula. O Fran Viana, que o conheci um pouco depois, descobrindo que era um cara absurdamente bacana de se conversar. Teve momentos que trocamos muitas ideias, assim como o Zozo (mesmo não tendo muito contato). Além disso, o Guga de Castro por ser um cara bacana. No Brasil, Mau Mau, Memê, Felipe Venâncio, Renato Lopes, Renato Cohen. Eles se tornaram referência para mim, porque foram os que atuavam no mundo underground que quando eu comecei a entrar também nesse mundo fora do comercial, em 1997. Eu lia artigos do DJ Mau Mau da revista DJ Sound, caçava os discos das playlists que ele publicava na revista. Dos dez discos que ele colocava, eu só conseguia um por ser muito difícil encontrá-los. E era Techno pesado mesmo. Foi massa, foi uma fase romântica. No mundo é um mundão, como diria o poeta. Laurent Garnier é o cara que mais admiro como DJ. Carl Cox, a dupla Slam (foram os pioneiros no Tech house na Inglaterra, mas hoje tocam Techno pesado), Daft Punk. Com o tempo você vai querer saber as coisas do passado, Marshall Jefferson, Inner City, Giorgio Moroder e toda levada da disco. O Fil, embora diga com um certo radicalismo, fala assim: “eu só vou dizer que você é um DJ daqui a dez anos”. Sabe o porquê? Com dez anos dá para o cara ter uma bagagem absurda, se ele for atrás, claro. Eu já passei por várias fases, já escutei de tudo, dentro e fora da música eletrônica. Hip Hop foi um som que escutei muito em Brasília. As bandas de rock dos anos 80 também foram putas referências para mim, sabe?! Meus primos que ouviam Pet Shop Boys, Information Society, New Order, Depeche Mode. E isso era o que tocava no rádio. Você ligava o rádio e estava tocando Blue Monday. Hoje você liga e está tocando MC Loma (risos). Mas, obviamente a gente sabe o porquê disso.

[profissão DJ]

É uma profissão antes de tudo. Não é fácil você se manter. Acontece de você desistir, de largar tudo, especialmente nessa cidade que a gente vive que é mais difícil ainda. Se nas grandes capitais eu vejo as pessoas reclamando, imagine aqui em Fortaleza. Aqui a gente não tem clubs, não temos festas periódicas, ficando só em eventos sazonais. Nós não temos um cenário de vivenciamento da coisa. É uma coisa do cearense de gostar de muita coisa, de quando curti, gosta de curtir várias coisas. Acho que é do cearense. Às vezes eu paro e penso e vejo que nós éramos muito ditadores. Botamos mesmo, ditando aqui, acabou entrando um pouco, mas foi isso. Teve muita resistência também. A gente está tentando ainda. Nós vivemos momentos bacanas, não temos plenitude de uma cena que vive a música. Hoje nós estamos vivendo uma cena que não tá legal. É a chuva, os eventos não rolam, os sunsets não rolam também. Se quisermos uma festa legal tem que partir dos DJs, sem ajuda de produtoras, sem incentivo para tal, não existe patrocínio. Sem o patrocínio os movimentos ficam mais difíceis ainda. Por conta de tudo isso eu entendo que o Mamba Negra existe em São Paulo, assim como a festa Caps Lock e a Selvagem acabam rolando, porque de certa forma é uma ruptura com o mercado da música eletrônica comercial. Vou fazer a minha onda altamente radical, fora dos padrões.

ANEXO A – CENA ELETRÔNICA CEARENSE

22/05/2018

Cena eletrônica cearense | O POVO

OPOVO online



OPOVO hoje em DA & ARTE

ARTIGO 06/05/2012

Cena eletrônica cearense

Um breve relato da história da cena local e do cenário da música eletrônica hoje em Fortaleza por Márcio Motor, que vive neste meio desde 1996



FOTO: DIVULGAÇÃO

Cena do filme Paraísos Artificiais, que se inspirou no festival Universo Paralelo, descrito abaixo no glossário.

Em 2012, o mercado de música eletrônica cearense faz 25 anos. Clubs, bares, festivais, baladas e muitas festas privadas, (as famosas privadas). Juntos, somos mais de 100 profissionais atuando nessa cena. DJs, lives (artistas que criam suas próprias músicas), VJs, performers, fotógrafos, videomakers, produtores de eventos, núcleos, decoradores e a galera da redução de danos - proposta internacional apoiada institucionalmente pelo Governo Federal. Nesses 25 anos de costura comercial entre música, moda e comportamento na quinta maior cidade do Brasil, o perfil do "baladeiro cabeça-chata" hoje é o jovem entre 18 e 21 anos, adepto de grandes festas nos moldes das que acontecem nos finais de semana em clubs, como Mucuripe e Órbita, por exemplo, até as super open airs (raves) propostas pelas produtoras locais.

Há ainda o público da velha guarda eletrônica alencarina. Outro pequeno punhado de entusiastas que, na maioria dos casos, ajuda a manter vivo o espírito da boemia eletrônica. Essa fatia menor é composta pelo jovem/adulto alternativo (leia-se underground) que firmou nos alicerces do movimento toda uma história, desde a introdução das primeiras festas eletrônicas em Fortaleza, até aquilo que hoje conhecemos e chamamos de cena. O que os torna mais parecidos com o restante do público do eixo RJ/SP.

Tudo começou em 1987 quando o DJ Fran Viana discotecava pérolas de pop, rock e acid house no Club Periferia: um marco para a noite fortalezense. "Nesses tempos pré-internet, em vez do imediatismo dos downloads, tínhamos que ter o privilégio dos contatos para o envio dos discos que estavam bombando nas pistas descoladas da metade mais afortunada do planeta", conta Fran.

Fortaleza serviu de pista de pouso para o projeto do bailarino cearense Linhares Junior e o DJ alemão Pullsanti: o Disco Voador, que mais tarde acabou virando um club exclusivamente de música eletrônica, ali pelo início dos anos 2000. Ainda meio provinciana, não demorou muito e a capital amargou o fim dessa efervescência. Outros clubs fecharam ao longo destes anos como: Vivaldi (antiga Boate Oceano, Kiss Disco Club e, agora, Capítulo One), Noise3D, etc.

Em 2003, tivemos o primeiro seminário sobre cibercultura no Ceará, o Digitais, encabeçado pelo Praga Techno (núcleo pernambucano de DJs), e Fortaleza foi considerada a capital do techno no Brasil. A cena solidificou-se sob a interface das raves/open airs (festas à céu aberto). No mesmo ano surgiu o Cenaceará que hoje é basicamente uma rede social segmentada. Nasceu de um programa de rádio, virou site, comunidade virtual e atualmente se apresenta como catálogo comercial e artístico da cena eletrônica do Estado.

De lá pra cá o volume de festas deste tipo aumentou significativamente, também com a exaltação da figura do DJ no País e no mundo. Gêneros (ritmos eletrônicos) apareceram, como o psytrance, e dividiram espaço com o house e o techno e, assim, o movimento eletrônico cearense crescia. E só cresce! Não vejo mais barreiras para a música, quer seja ela eletrônica ou não. Hoje absolutamente todos os músicos utilizam recursos eletrônicos em suas canções em algum momento quer seja compondo, editando, remasterizando e, obviamente, veiculando seu produto através da Internet. Tudo isso respinga na pista de dança.

O futuro da música eletrônica cearense caminha sob a nuance de um eterno delay cultural, como o que acontece em qualquer lugar do País. Se nos estabilizarmos no mercado do entretenimento eletrônico nacional, o mérito certamente é dos artistas ligados diretamente ao movimento. Como mencionei no começo do artigo, mais de 100 profissionais fazem parte desse universo hi-tech. Juntos, somamos 25 anos de história pra contar... Citar as palavras "modinha" e "música eletrônica" dentro do mesmo contexto é muito anos 90!

22/05/2018

Cena eletrônica cearense | O POVO

MÁRCIO MOTOR é DJ desde 2000 e pesquisador da cena eletrônica de Fortaleza desde 1996. Ele é gerente de conteúdo do site especializado <http://cenaceara.dj/>

Márcio Motor
ESPECIAL PARA O POVO

Glossário

Universo Paralelo

Numa praia deserta, isolada e paradisíaca, a virada do ano no festival Universo Paralelo reúne amantes da cultura psicodélica, da música eletrônica e da natureza numa vibe neo hippie com todo mundo de pé no chão e biquíni. Além dos DJs tocando 24 horas, o festival tem palestras, oficinas e performances.

PERIENCE

A primeira edição dessa rave foi em 1996. A comemoração dos dez anos, em 2006, reuniu 30 mil pessoas numa fazenda em Itu (SP). A festa continua acontecendo de forma itinerante pelo Brasil.

Rave

A rave acontece fora do centro urbano e geralmente dura mais de um dia, pelo menos mais de 12 horas. Com a associação do termo ao uso de drogas, os produtores agora preferem o termo festival de música eletrônica.

Música eletrônica

Tem muitas vertentes de som e o público que se identifica com cada uma delas tem filosofias, comportamentos e posturas diferentes. Para o leigo vale entender três gêneros::

House: Música eletrônica popular e comercial. Toca nas rádios. David Guetta, por exemplo, toca house. Tem elementos orgânicos, vocal ou um instrumento musical.

Techno: Surgiu em Detroit numa época de crise na indústria automobilística. Tem uma batida mais forte, pesada, e uma filosofia mais urbana.

Trance: Surgiu num ambiente hippie, ligado à cultura psicodélica. O som é mais circular, começa mais lento, explode, desce de novo.

RECOMENDADAS PARA VOCÊ

Sponsored Links by Taboola ▶

Conheça o seguro de carro mais barato do Brasil
Seguro Auto

Ações que custam menos de R\$ 13 com alto potencial de retorno
Empíricus Research

Este jogo da fazenda não vai te deixar dormir!
Big Farm - jogo grátis

Microrretífica Dremel 175w 4000 26 Acessórios Garantia E Nf
A partir de R\$ 309 - mercadolivre.com.br

A Multidão Solitária
R\$12 - estantevirtual.com.br

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/05/05/noticiasjornalvidaearte,2832917/cena-eletronica-cearense.shtml>

2/3

ANEXO B – PARA SENTIR E DANÇAR

22/05/2018

Para sentir e dançar | O POVO

OPOVO online



OPOVO **VIDA & ARTE**

CULTURA RAVE 06/05/2012

Para sentir e dançar

A cultura da música eletrônica é muito mais vasta e diversificada do que julgam os leigos. As drogas sintéticas são parte dela, mas continuam sendo a maior fonte de debates sobre o tema



Cena de Paraisos Artificiais: "música eletrônica é frequência, textura, emoção", afirma o DJ Fil

A música eletrônica é universal. Feita para sentir e dançar. Não tem língua nem nacionalidade, é abstrata. As faixas são sequências de loopings, cadências que vão e voltam e hipnotizam. O DJ não dá intervalo entre uma música e outra. As luzes, a decoração e as performances artísticas têm o mesmo peso do som nas festas. É para entrar em transe e veio para ficar. "A música eletrônica não tem discurso, é frequência, textura, emoção. Pode ser entendida no Brasil, na China e no Oriente Médio. Se propõe a trazer uma sensação boa de prazer e liberdade. Essa base ainda está muito viva", diz o DJ e produtor Fil, um dos fundadores do coletivo Undergroove, criado no fim dos anos 1990, em Fortaleza.

Passou a fase da moda, o mercado já se apropriou de sua fatia e o gênero está mais do que consolidado no mundo, inclusive aqui, onde apareceu

mais forte justamente com essa segunda geração de DJs da qual Fil faz parte. A cultura eletrônica vai bem além das drogas e varia muito dependendo do gênero que se ouve, mas o uso de substâncias sintéticas ainda é o assunto que mais suscita debates. Paraisos Artificiais, filme nacional em cartaz no cinema, centra foco nesse debate, sendo ao mesmo tempo uma história de amor e um esboço dessa geração que trocou o baseado pelo ecstasy para virar a noite ou até dias dançando. A "droga do amor" virou a cara das baladas eletrônicas, mas várias outras drogas de laboratório estão nas pistas.

O MDMA, principal substância do ecstasy em sua forma mais pura, as anfetaminas, a mescalina, e os lisérgicos - mais comuns nas festas de transe - como os ácidos e o LSD. Tem droga que ninguém sabe nem o nome direito ainda. Em Fortaleza, nessa explosão de festas mais comerciais, o consumo maior continua sendo mesmo é de álcool. Todas essas baladas são no chamado esquema open bar, com uísque, vodka e energético liberados. Mas o ecstasy também marca presença forte. "A droga mais usada nessas festas de house é o álcool, mas venho notado bastante gente usando ecstasy também. E essa galera nova é meio over, toma a droga sintética e bebe todas em cima", conta Fil.

Excessos

Para a galera que produz e toca na cena, a palavra chave é "redução de danos". Tratar sem hipocrisia o consumo de drogas e evitar excessos perigosos. "Toda festa está abarrotada de droga, mas cada nicho cultural escolhe a sua. No forró tem uma, no reggae outra, na boate outra. O perigo dessas sintéticas é que tem muito ecstasy sendo fabricado em fundo de quintal, copiando fórmula da internet, substituindo substâncias. O Governo tinha que controlar isso. Não fazem com o álcool? Ninguém compra cachaça sem rótulo", defende o DJ, produtor e tatuador Moacir Júnior, o Animal, integrante do Núcleo de Arte e Cultura Transcendental (NuAct), organizador da Entrance, tradicional festival de transe cearense.

Há quem se contente com meio comprimido, como uma psicóloga de 28 anos, que prefere não se identificar, e frequenta festas eletrônicas há seis anos. No caso dela, a droga serve para dar um gás e potencializar a conexão com a frequência do som, não tem a carga de excitação que o ecstasy dá. Tem quem tome em "edições especiais", cuidando para não misturar com álcool e se hidratando. Mas há quem chegue a tomar 8, 10 comprimidos numa noite. "Fiz isso uma época e realmente senti. Na festa era ótimo, mas no dia seguinte estava com os lábios cortados, fraco, desidratado, mal mesmo", lembra o fotógrafo, que pede para ficar no anonimato. Ele frequentava festas eletrônicas no começo dos anos 2000. Quase dez anos depois, teve um problema de arritmia cardíaca e, ainda hoje, não tem certeza se tem relação com os dois anos de farra pesada.

Há também quem curta as festas sem droga nenhuma. "Encontrei gente celebrando sem tomar nada, simplesmente gostam da música", conta o diretor de Paraisos Artificiais, Marcos Prado, que frequentou festivais de música eletrônica

22/05/2018

Para sentir e dançar | O POVO

durante a pesquisa para o longa. Onde ele encontrou mais jovens usando drogas em excesso foi nas festas urbanas. Gente muita nova, sem informação e com sede de viver o agora. "É um pessoal que está deslumbrado, que acha que encontrou o paraíso no ecstasy", diz o DJ Fil.

RECOMENDADAS PARA VOCÊ

Sponsored Links by Taboola 

Conheça o seguro de carro mais barato do Brasil
Seguro Auto

Ações que custam menos de R\$ 13 com alto potencial de retorno
Empiricus Research

Este jogo da fazenda não vai te deixar dormir!
Big Farm - jogo grátis

Microrretífica Dremel 175w 4000 26 Acessórios Garantia E Nf
A partir de R\$ 309 - mercadolive.com.br

O Declínio do Homem Público - as Tiranhas da Intimidade
R\$25 - estantevirtual.com.br

Voos baratos de Ceará a partir de R\$ 167
www.jetcost.com.br

ESPAÇO DO LEITOR

Nenhum comentário ainda, seja o primeiro a comentar esta notícia.

ANEXO C – HISTÓRIA DA NOITE FORTALEZENSE

UOL HOST PASSEGURO CURSOS LOJA VIRTUOL

UOL

tribuna do ceará

NOTÍCIAS EMPREGOS DIVERSÃO FUTEBOLÉS OPINIÃO ESPECIAIS BLOGS PARCEIROS

DIVERSÃO.

🏠 Bem-Estar Check- In Comportamento Cultura Fotografia Geek



Toque Toque DJ: história da noite fortalezense é marcada por DJs da cena alternativa

Na última matéria da série, os comandantes das festas indie de Fortaleza são o destaque. Precusores, eles são referência para a nova geração da música eletrônica

Por **Wolney Batista** em **Música**
25 de julho de 2014 às 16:17

Há 4 anos



A expressão "Noise 3D" remete várias lembranças para quem viveu o começo dos anos 2000 na Capital Cearense. A festa tradicional na cidade resultou em um clube homônimo e atualmente revive na cena indie. A frente do projeto desde sua criação estão dois nomes: Marcelo **DenisDead** e Dado Pinheiro, o nome mais citado entre todos os DJs entrevistados para a série **Toque Toque DJ**. O **Tribuna do Ceará** conversou com a dupla, **Rodrigo Lobbão** e **Marquinhos**, reconhecidos no cenário alternativo. Eles fizeram história na noite alencarina e hoje são referência para a nova geração da música eletrônica.

Antes de ser referência para novos talentos, o faro para garimpar novidades musicais na Internet marcou o início de Dado. O talento foi percebido pelo empresário do extinto **Hits Café**, que repassou as técnicas de discotecagem e confiou a ele a residência da casa por 2 anos. No meio desse tempo, Dado criou o projeto **Noise 3D**, junto com DenisDead, para dar vazão a vontade de aliar o seu som com bandas da **cena alternativa**.

O Noise 3D manteve ao longo dos anos um formato que privilegia **músicos independentes de Fortaleza**. "Naquele tempo tinha uma efervescência. Hoje a gente ainda faz a festa, mas de forma esporádica, esperamos alguma coisa boa ser lançada", detalha DenisDead.

"As baladas tão criando corpo agora, antes era meio mambembe. Tanto o público como produtor 'entraram num consenso' de qualidade", define. Ele completa que atualmente, a cena indie de Fortaleza passa por uma **"nacionalização da música"**, e arrisca dizer que não se trata de uma característica da cidade, mas sim uma tendência.



Marcelo DenisDead, Dado, Lobbão e Marquinhos: DJs da cena indie marcaram história na cidade (FOTOS: Reprodução/ Arquivo Pessoal)

Após morar em São Paulo e tocar em bandas de rock, DenisDead passou a integrar a festa que pode ser tida como o irmão mais novo da "Noise", a **Fliperama**.

Os dois projetos já tiveram edições na capital paulista e, segundo Dado, o público cearense é mais exigente. "A aceitação com o novo aqui é muito grande. Tem coisas que estão sendo tocadas aqui que não está sendo tocado lá", relembra o comentário feito por um conhecedor de música.

Em Fortaleza, a Fliperama já chegou a colocar mil pessoas em uma casa de rock e é nele que DenisDead experimenta uma "**miscigenação musical**". " Não tenho problema com música de rádio, até faço questão de incorporar para quebrar essa 'de colocar só coisas que

ninguém conhece'. Gosto de misturar coisas inusitadas. Tenho uma visão muito aberta", conta.

A misturada criativa também é uma das características do DJ Marquinhos, que divide o **projeto Fliperama** com Dado e DenisDead. Além da festa indie, ele concilia atualmente outros três projetos na cena alternativa da cidade: **Indie Nation**, **Batida Fina** e **Let's Groove**, cada um com uma vertente musical delimitada entre a Bossa Nova, Jazz e o Rock.

O talento para escolher músicas que agradam a pista foi descoberto por acaso. "Foi por acidente, em 1998. Eu era frequentador do **Domínio Público** e o cara que discotecava não pôde fazer um sábado e me chamaram", o improviso de uma noite se estendeu por dois anos e meio. Ele também foi residente em grandes casas da Capital como o **Órbita**, **Buoni Amici's**, **Acervo Imaginário** e **Noise 3D**.

"A cena de Fortaleza é muito boa em termos de técnica dos DJs. Algumas das festas mais legais que já vi estão aqui", coloca-se na posição do público. A cidade deixa a desejar em um aspecto, completa Marquinhos; "Falta ainda clubes pequenos, em São Paulo já tem muitos", compara ele após levar o seu som para a capital paulista, Recife, Belém e Belo Horizonte.

Saiba Mais

Toque Toque DJ: jovens comandam as baladas descontraídas da cena gay de Fortaleza

Toque Toque DJ: publicitários e jornalista no dia a dia, discotecagem nas horas vagas

Toque Toque DJ: grandes casas adotam Funk e House para agradar ao público pop

Toque Toque DJ: história da noite fortalezense é marcada por DJs da cena alternativa

Som do Planalto Central

A cena alternativa fortalezense ganhou toques da cultura da capital do País com a chegada do brasileiro Rodrigo Lobbão, em meados dos anos 1990. "Foi lá onde eu tive interesse pela música. Meu pai tinha dois toca-discos em casa, mixer...cresci com isso", conta.

Lobbão era frequentador de matinês e foi em Brasília que começou a discotecar, mas ainda de forma amadora, segundo ele. A carreira profissional de DJ só foi se consolidar em solo cearense com a expressividade do **Underground**. O DJ atuou na **Degraus**, uma das boates mais famosas de Fortaleza na

década de 1990. Depois passou a tocar para o público gay na também extinta **Rainbow**, onde foi residente por dois

A virada do milênio trouxe uma das maiores contribuições de Lobbão para a cultura musical cearense. Ele foi um dos integrantes do **Undergroove**, grupo que promoveu raves na Capital entre 2000 e 2007 com “estilo de músicas não convencionais”, explica. O projeto faz parte do **Pragatecno**, uma rede maior que troca informações e influências entre representantes do cenário dos estados da Bahia, Pernambuco, Pará e Amazonas. “Hoje nós atuamos menos ativamente, mas ainda existe”, deixa o recado.

Raio-X

Dado Pinheiro

Estilo: Rock

Dias de DJ: Segundo final de semana de cada mês no Fliperama, no Órbita Bar

Música que não pode faltar na noite: Qualquer música do Radiohead

Marcelo DenisDead

Estilo: Rock e Música Alternativa

Dias de DJ: Segundo final de semana de cada mês no Fliperama, no Órbita Bar

Música que não pode faltar na noite: Love Never Felt So Good, dos cantores Michael Jackson e Justin Timberlake

Marquinhos

Estilo: Diversificado

Dias de DJ: Quintas-feiras na festa Batida Fina, no Mambembe – Comida e outras artes; segundo final de semana de cada mês no Fliperama, no Órbita Bar

Música que não pode faltar na noite: Fever, da banda Black Keys

Rodrigo Lobbão

Estilo: Underground

Dias de DJ: Mensalmente no **projeto Quattuor**, no Órbita Bar

Música que não pode faltar na noite: Jack, da Breach



ANEXO D – CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES

BRASIL
Serviços
Participe
Acesso à Informação
Legislação
Canais
ACESSIBILIDADE

CBO
f i t y
Ministério do Trabalho

Buscas

- Descrição
- Histórico de Ocupações
- Características de Trabalho
- Áreas de Atividade
- Competências Pessoais
- Recursos de Trabalho
- Participantes da Descrição
- Relatório da Família
- Relatório Tabela de Atividades
- Conversão

Fale com a CBO

Espanada dos Ministérios
Bloco F - CEP: 70059-900
Brasília - DF

Central de Atendimento CBO: 158
Telefone: (61) 2031-6000

A A

Descrição

[Página Inicial](#)

3741 :: Técnicos em áudio

Titulos

3741-05 - Técnico em gravação de áudio
Assistente de estúdio (gravação de áudio), Auxiliar de estúdio, Operador de estúdio (gravação de áudio), Operador de gravação (trilha sonora para filmes), Técnico de gravação de áudio

3741-10 - Técnico em instalação de equipamentos de áudio
Auxiliar de instalação (equipamentos de rádio), Auxiliar técnico de montagem, Instalador de equipamentos de áudio, Roadie (assistente de palco), Técnico de montagem

3741-15 - Técnico em masterização de áudio
Engenheiro de master

3741-20 - Projetista de som
Desenhista de som, Diretor de som, Sound designer

3741-25 - Técnico em sonorização
Operador de microfone (boom man)

3741-30 - Técnico em mixagem de áudio
Mixador, Técnico de mixagem

3741-35 - Projetista de sistemas de áudio
Engenheiro projetista de áudio, Projetista de áudio, Técnico em projeto de áudio

3741-40 - Microfonista

3741-45 - DJ (disc jockey)
Dee jay, Disc jockey, Discotecário

Descrição Sumária

Configuram, operam e monitoram sistemas de sonorização e gravação; tratam e compõem registros sonoros de discos, fitas, vídeo, filmes etc. Criam projetos de sistemas de sonorização e gravação. Preparam, instalam e desinstalam equipamentos de áudio e acessórios. Os DJs executam músicas e arquivos sonoros e, para tanto, identificam o público, selecionam repertório, sincronizam e mixam músicas para conduzir as pistas de dança interagindo com o público.

Todos os direitos reservados MTE © 2007-2017 - Política de Privacidade - Condições de Uso - Build: 20170426-1648 [mte-cbo]

ANEXO E - ATRIBUIÇÕES DO DJ SEGUNDO O MINISTÉRIO DO TRABALHO

Relatório Tabela de Atividades				
Família Ocupacional: 3741 - Técnicos em áudio				
Áreas	Atividades			
A OPERAR SISTEMAS DE SONORIZAÇÃO	Configurar sistemas 1 DJ	Alinhar sistemas de sonorização 2 DJ	Avaliar características de fonte sonora 3 DJ	Equilibrar sinais de fontes de áudio 6 DJ
	Analisar sinais através de instrumentos de medição 7 DJ	Misturar sinais de fontes de áudio 8 DJ	Distribuir sinais de áudio para outros sistemas 9 DJ	Operar equipamentos específicos para dj 10 DJ
B OPERAR SISTEMAS DE GRAVAÇÃO	Analisar ambiente de gravação 1 DJ	Escolher meio de registro 2 DJ	Alinhar sistemas de gravação 3 DJ	Ajustar estruturas de ganho de sistema 4 DJ
	Preparar sistema de monitoração para gravação 5 DJ	Captar sinais de áudio para sistema de gravação 7 DJ	Definir padrões de sincronismo 8 DJ	Gravar sinais em meio de registro 9 DJ
	Monitorar sinais gravados 10 DJ	Mapear pistas de gravação 11 DJ	Arquivar meio de registro em ambientes conforme especificações técnicas 12 DJ	
C TRATAR REGISTROS SONOROS	Escolher registros sonoros 1 DJ	Editar registros sonoros 2 DJ	Equalizar registros sonoros 3 DJ	Controlar dinâmica de registros sonoros 4 DJ
	Emular ambientes em registros sonoros 5 DJ	Equilibrar diferenças de registros sonoros mixados 6 DJ	Minimizar ruídos e distorções 7 DJ	Gerar master 8 DJ
D EXECUTAR MÚSICAS E ARQUIVOS SONOROS(DISCOTECAR)	Identificar público 1 DJ	Selecionar repertório 2 DJ	Organizar repertório 3 DJ	Pesquisar músicas(tendências de mercado, cultura) 4 DJ
	Selecionar estilos musicais 5 DJ	Gerenciar repertório 6 DJ	Passar o som(sound check) 7 DJ	Adequar volume e equalização para o ambiente/situação 8 DJ
	Conduzir a pista 9 DJ	Adequar repertório ao público 10 DJ	Cumprir roteiro do evento 11 DJ	Pesquisar novas tecnologias de reprodução de áudio 12 DJ
	Interagir com o público 13 DJ			

E COMPILAR REGISTROS SONOROS	Analisar registros sonoros mixados 1 DJ	Marcar início e término de faixas, rolos e arquivos digitais 2 DJ	Ordenar faixas e rolos em sequência predeterminada 3 DJ	Gerar matriz de produto 4 DJ
	Avaliar qualidade da matriz 5 DJ	Sincronizar músicas na mesma batida 6 DJ	Mixar músicas 7 DJ	Manipular arquivos de áudio(digital e analógico) 8 DJ
F PROJETAR SISTEMA DE SONORIZAÇÃO E GRAVAÇÃO	Definir necessidades técnicas do evento 1 DJ	Verificar dimensões físicas do local 2 DJ	Verificar condições de infraestrutura para acesso e instalação de equipamentos 3 DJ	Identificar parâmetros acústicos do local 4 DJ
	Executar projeto de instalação de equipamentos 5 DJ	Conectar sistema de caixas acústicas 7 DJ	Conectar sinais de áudio 9 DJ	Conferir funcionamento de sistema de áudio 10 DJ
	Conferir uniformidade de distribuição de áudio em ambiente 11 DJ	Checar níveis de interferência em sistema 12 DJ	Desconectar sistema de caixas acústicas 13 DJ	Desconectar sinais de áudio 15 DJ
Y COMUNICAR-SE	Informar-se sobre evento de sonorização e gravação 1 DJ	Discutir briefing do evento 2 DJ	Apresentar estilos musicais para o cliente 3 DJ	Orçar evento 4 DJ
	Sugerir fornecedores 5 DJ	Divulgar trabalho 6 DJ		
Z DEMONSTRAR COMPETÊNCIAS PESSOAIS	Trabalhar sob pressão 14 DJ	Lidar com imprevistos 15 DJ	Capacidade de improvisação 16 DJ	
Legenda das ocupações da família DJ - DJ (DISC JOCKEY)				

As atribuições e competências da prática do DJ segundo a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), do Ministério do Trabalho. Percebe-se que ele estará localizado na área de “Técnicos em Áudio”.

ANEXO F - PROJETO DE LEI Nº 2.081, DE 2015



CÂMARA DOS DEPUTADOS

Comissão de Trabalho, de Administração e Serviço Público**PROJETO DE LEI Nº 2.081, DE 2015**

Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Disc Jockey (DJ) Profissional.

Autor: Deputado VICENTINHO

Relatora: Deputada ERIKA KOKAY

I - RELATÓRIO

O PL nº 2.081, de 2015, de autoria do nobre Deputado Vicentinho, *Dispõe sobre a regulamentação da profissão de Disc Jockey (DJ) Profissional.*

A proposição em exame estabelece critérios e condições para o exercício da profissão, entre eles a conclusão de curso técnico profissionalizante e o registro profissional. Também regula as formas de contratação e a jornada máxima de trabalho, entre outros.

Em sua justificção, alega o ilustre Autor que:

O DJ é um profissional presente hoje em várias atividades como eventos em clubes, casas de festas, danceterias, casas de espetáculos, aniversários e casamentos. Compõe uma nova e pujante profissão, mas trabalha, na maioria das vezes, autonomamente ou exposto a contratos de trabalho sem as proteções legais previstas, com jornadas incompatíveis com a função exercida. Além disso, sofre discriminação das outras categorias artísticas. De qualquer forma, em sua grande maioria, os DJs trabalham à margem da legislação, nos diversos meios de espetáculos de diversões ao público.

A proposição foi distribuída às Comissões de Trabalho, de Administração e Serviço Público (CTASP) e de Constituição e Justiça e de Cidadania,



CÂMARA DOS DEPUTADOS

para apreciação conclusiva, conforme o art. 24, II, do Regimento Interno da Casa, sob o rito de tramitação ordinária.

Recebemos a relatoria do projeto em 20 de agosto de 2015.

A matéria veio a esta Comissão para apreciação do mérito.

O prazo para apresentação de emendas na Comissão expirou em 2 de setembro de 2015 sem novas contribuições.

É o relatório.

II – VOTO DO RELATOR

Compete a esta Comissão de Trabalho, de Administração e Serviço Público a análise do mérito trabalhista do Projeto de Lei nº 2.081, de 2015.

A matéria é meritória porque lança luz sobre importante segmento profissional, que hoje tem seus direitos sonogados e sofre discriminação no meio artístico, trabalhando sob diversas denominações e sem ter seus direitos reconhecidos.

A categoria vem se organizando em busca desse reconhecimento de longa data, já tendo, em duas oportunidades, obtido êxito em conseguir a aprovação do Congresso para sua regulamentação legal. Tais projetos, no entanto, foram integralmente vetados pelo Executivo, o que nos obriga a, uma vez mais, discutir a matéria.

Como bem ressalta o caro Deputado Vicentinho, Autor da proposição:

“O diálogo que mantivemos com segmentos que representam a categoria profissional e que asseguram a necessidade de tal regulamentação, em especial o Sindicato de DJ’s e Profissionais de Cabine de Som do Estado de São Paulo – SINDECS, dá-nos a certeza de que devemos reavivar esse debate não obstante vetos presidenciais apostos a projetos anteriores aprovados neste Congresso Nacional.”

**CÂMARA DOS DEPUTADOS**

Nesse sentido, é louvável a iniciativa de reacender esse debate para dar repercussão aos anseios da categoria de ver resolvidos os problemas que enfrentam cotidianamente no exercício da profissão que abraçaram.

Diante do exposto, somos pela aprovação do **Projeto de Lei nº 2.081, de 2015**.

Sala da Comissão, em de de 2015.

Deputada ERIKA KOKAY- PT/DF

Relatora

ANEXO G - PROJETO DE LEI NÚMERO 2081/2015 REGULAMENTAÇÃO DJ**CÂMARA DOS DEPUTADOS****PROJETO DE LEI Nº , DE 2015**
(Do Sr. Vicentinho)

Dispõe sobre a regulamentação da
profissão de Disc Jockey (DJ) Profissional.

O Congresso Nacional decreta:

Art. 1º O exercício da profissão de Disc Jockey (DJ) Profissional é regulado pela presente Lei.

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 2º Para os fins desta Lei, entende-se como DJ Profissional o obreiro que cria seleções de obras fixadas e de fonogramas, impressos ou não, organizando e dispondo seu conteúdo, executando essas seleções e divulgando-as ao público, por meio de aparelhos eletromecânicos ou eletrônicos ou por outro meio de reprodução, bem como aquele que manipula obras fonográficas, impressas ou não, cria ou recria versões e executa montagens sonoras para a criação de obra inédita, originária ou derivada.

§ 1º Os profissionais referidos no *caput* deste artigo também atuam na apresentação de obras para o público.

§ 2º As novas denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades do DJ Profissional constarão do Regulamento desta Lei.

Art. 3º É livre a criação interpretativa do DJ Profissional, respeitado o texto da obra.

Art. 4º Nenhum DJ Profissional será obrigado a interpretar ou participar de trabalho que ponha em risco sua integridade física ou moral.

DAS DISPOSIÇÕES ESPECÍFICAS PARA A PROFISSÃO DE DJ PROFISSIONAL

Art. 5º O exercício da profissão de que trata a presente Lei é condicionado à aprovação e conclusão de Curso Técnico de Formação e de Capacitação Profissional, em instituições de ensino devidamente credenciadas e reconhecidas pelo Ministério da Educação (MEC), com carga horária mínima de 800 (oitocentas) horas-aula.

Parágrafo único. Ficarão dispensados do cumprimento do presente artigo, o profissional que comprovar que, antes da publicação da Lei, já exercia regularmente a profissão de DJ Profissional, de forma ininterrupta, por pelo menos 5 (cinco) anos.

Art. 6º Para se matricular no curso previsto no *caput* do art. 5º, o interessado deverá comprovar, concomitantemente, o preenchimento dos seguintes requisitos:

- I - idade mínima de 16 (dezesseis) anos completos;
- II - Ensino Médio completo ou em curso;
- III - ser cidadão brasileiro nato ou naturalizado.

Art. 7º Com a diplomação do curso técnico citado no *caput* do art. 5º, o trabalhador requererá o seu registro profissional à Superintendência Regional do Trabalho de sua região, cujo registro terá validade em todo o território nacional.

Parágrafo único. Na hipótese do parágrafo único do art. 5º, o profissional deverá comprovar perante a Superintendência Regional do Trabalho de sua região o regular exercício no ato do requerimento de seu registro profissional.

Art. 8º Fica dispensado do cumprimento do disposto nos arts. 5º a 7º, o DJ Profissional estrangeiro, desde que a sua permanência no território nacional não ultrapasse 60 (sessenta) dias.

Art. 9º O DJ profissional pode ser contratado para atuar em eventos específicos, mediante contrato de prestação de serviços eventuais, firmado por escrito entre o contratante e o profissional.

§ 1º A contratação eventual tem duração máxima de 7 (sete) dias consecutivos, vedada a renovação automática.

§ 2º É proibida a contratação da prestação de serviços eventuais do mesmo profissional no período de 60 (sessenta) dias do termo final do contrato previsto no § 1º.

§ 3º A contratação por prazo superior ao previsto no § 1º ou em desacordo com o previsto no § 2º deste artigo configura contrato de trabalho por prazo indeterminado.

Art. 10. O empregador pode contratar DJ Profissional por prazo determinado ou indeterminado.

§ 1º O DJ Profissional pode, inexistindo incompatibilidade de horários, firmar mais de um contrato de trabalho ou prestação autônoma de serviços.

§ 2º É nula de pleno direito qualquer cláusula de exclusividade do contrato de trabalho indeterminado ou determinado ou ainda na hipótese de contratação na forma do art. 9º desta Lei.

Art. 11. A duração normal do trabalho dos DJ profissionais não excederá 6 (seis) horas diárias e 30 (trinta) horas semanais.

§ 1º Considera-se como tempo de trabalho o período de execução ou apresentação perante o público, bem como o tempo necessário de preparação, nele incluídos ensaios, pesquisas, estudos, atividades de promoção e de divulgação, bem como as atividades de finalização da apresentação.

§ 2º No transcurso da jornada normal de trabalho é assegurado intervalo para refeição e descanso de no mínimo 45 (quarenta e cinco) minutos.

§ 3º Caso a jornada de trabalho exceda a duração normal, é garantido ao DJ Profissional pelo menos 1 (uma) hora de intervalo para repouso e alimentação.

§ 4º Horas suplementares acrescidas à jornada de trabalho serão remuneradas com acréscimo de 100% (cem por cento) sobre o valor da hora normal.

§ 5º O descumprimento dos intervalos previsto no § 2º e 3º geram remuneração ao trabalhador nos moldes previstos no § 4º, sem prejuízos de punições administrativas por parte da autoridade competente.

Art. 12. O DJ profissional que prestar comprovadamente serviços em condições insalubres ou perigosas faz jus à percepção do adicional respectivo e à tutela específica das normas de saúde, higiene e segurança do trabalho.

Art. 13. É obrigatório por parte dos empregadores, qualquer que seja a modalidade da contratação na forma dos arts. 9º e 10 desta Lei, elaborar e implementar medidas de prevenção de acidentes e doenças do trabalho.

Art. 14. Aplica-se às omissões desta Lei, no que couber, os preceitos da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943.

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

JUSTIFICAÇÃO

Com o presente Projeto de Lei, pretendemos trazer novamente à discussão a regulamentação das atividades dos Disc Jockeys (DJ), pois consideramos equivocada o veto presidencial apostado ao Projeto de Lei nº 322, de 2010 (nº 3.285/12 na Câmara dos Deputados), que "Altera a Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, para dispor sobre a regulamentação das profissões de DJ ou Profissional de Cabine de Som DJ (**disc jockey**) e Produtor DJ (**disc jockey**)".

O DJ é um profissional presente hoje em várias atividades como eventos em clubes, casas de festas, danceterias, casas de espetáculos, aniversários e casamentos. Compõe uma nova e pujante profissão, mas trabalha, na maioria das vezes, autonomamente ou exposto a contratos de

trabalho sem as proteções legais previstas, com jornadas incompatíveis com a função exercida. Além disso, sofre discriminação das outras categorias artísticas. De qualquer forma, em sua grande maioria, os DJs trabalham à margem da legislação, nos diversos meios de espetáculos de diversões ao público.

O diálogo que mantivemos com segmentos que representam a categoria profissional e que asseguram a necessidade de tal regulamentação, em especial o Sindicato de DJ's e Profissionais de Cabine de Som do Estado de São Paulo – SINDECS, dá-nos a certeza de que devemos reavivar esse debate não obstante vetos presidenciais apostos a projetos anteriores aprovados neste Congresso Nacional.

Essas são, nobres Colegas, as razões que nos levam a apresentar o presente Projeto de Lei, com suporte no Substitutivo apresentado quando relatamos o Projeto de Lei nº 3.265, de 2012, na Comissão de Trabalho, de Administração e Serviço Público.

Pelo posto, esperamos mais uma vez, poder contar com os nobres Colegas Parlamentares para a aprovação da matéria.

Sala das Sessões, em de de 2015.

Deputado VICENTINHO