

Um duplo devir: quando a música eletrônica de pista encontra o xamanismo e o xamanismo encontra as máquinas

Pedro Peixoto Ferreira

CTeMe, Cebrap

2007

Nota: Uma versão anterior deste texto foi composta com o objetivo de participar do simpósio "Psicoativos, xamanismo, religião, festa e política: perspectivas cruzadas", organizado por Sandra L. Goulart, na *XIX Jornadas sobre Alternativas Religiosas en America Latina* (Buenos Aires, 25 a 28 de setembro de 2007) e foi publicada no CD ROM: *XIX Jornadas sobre Alternativas Religiosas en America Latina: Religiones/Culturas*. Asociación de Cientistas Sociales de la Religión en el Mercosur. CIE/UNSAM/IDAES (ISBN: 978-987-23919-0-4). A presente versão do texto foi revisada para publicação no site do *Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos* (NEIP).

Resumo: Proponho apresentar o trajeto percorrido durante minha pesquisa de doutorado sobre as relações entre xamanismo e música eletrônica. A pesquisa focalizou o discurso nativo da música eletrônica de pista no Brasil e fontes etnográficas sobre xamanismo amazônico, mas também considera casos de outras partes do mundo. Primeiro apresentarei aquilo que chamei de "discurso nativo" acerca das relações entre música eletrônica e xamanismo, isto é, aquilo que as pessoas diretamente envolvidas com a produção, distribuição e consumo de música eletrônica de pista dizem sobre o potencial xamânico desse tipo de música. Depois abordarei aquilo que chamei de o "devir máquina" do xamanismo tradicional, ou seja, situações de contato em que xamãs indígenas, diante de máquinas e tecnologias modernas, afirmam encontrar nelas materializações mais ou menos completas de suas próprias capacidades, funções e técnicas rituais. Em seguida apresentarei algumas qualidades do transe maquínico da música eletrônica, considerando o discurso nativo e também o acadêmico. Por fim, apresentarei aqueles que se revelaram os princípios funcionais e parâmetros elementares da máquina sonoro-motora que parece corporificar o xamanismo distribuído da música eletrônica de pista.

Palavras-chave: música eletrônica, xamanismo, devir

SUMÁRIO:

1. INTRODUÇÃO	2
2. DISCURSO NATIVO	4
<i>Cosmologias</i>	4
<i>Ritologias</i>	4
<i>Micropolíticas</i>	5
Quadros	7
3. O DEVIR-MÁQUINA DO XAMANISMO	9
<i>Mito e tecnologia</i>	9
<i>Xamãs e máquinas</i>	9
4. O TRANSE MAQUÍNICO	11
5. SOM E MOVIMENTO	13
<i>Pulso e break</i>	13
<i>Intensidade, frequência e velocidade</i>	14
6. DEVIRES	18
7. REFERÊNCIAS	19

1. INTRODUÇÃO

Em seu artigo *O Nativo Relativo*, Eduardo B. Viveiros de Castro (2002) forneceu a fórmula antropológica que norteou a pesquisa de que aqui nos ocuparemos. Vale citar na íntegra a passagem precisa daquele artigo na qual o antropólogo expõe essa fórmula em toda a sua complexidade:

Quando um antropólogo ouve de um interlocutor indígena (ou lê na etnografia de um colega) algo como "os pecaris são humanos", a afirmação, sem dúvida, interessa-lhe porque ele 'sabe' que os pecaris não são humanos. Mas esse saber – um saber essencialmente arbitrário, para não dizermos burro – deve parar aí: seu único interesse consiste em ter despertado o interesse do antropólogo. Não se deve pedir mais a ele. Não se pode, acima de tudo, incorporá-lo implicitamente na economia do comentário antropológico, como se fosse necessário explicar (como se o essencial fosse explicar) por que os índios *crêem* que os pecaris são humanos quando *de fato* eles não o são. É inútil perguntar-se se os índios têm ou não razão a esse respeito: pois já não o 'sabemos'? Mas o que é preciso saber é justamente o que *não* se sabe – a saber, *o que* os índios estão dizendo, quando dizem que os pecaris são humanos. [...] Assim, quando seus interlocutores indígenas lhe dizem (sob condições, como sempre, que cabe especificar) que os pecaris são humanos, o que o antropólogo deve se perguntar não é se 'acredita ou não' que os pecaris sejam humanos, mas o que uma idéia como essa lhe ensina sobre as noções indígenas de humanidade e de 'pecaritude'. [...] A pergunta [...] deve ser: para que serve essa idéia? Em que agenciamentos ela pode entrar? Quais suas conseqüências? Por exemplo: o que se come, quando se come um pecari, se os pecaris são humanos? (Viveiros de Castro 2002:134-5, 138; itálicos no original)

Durante muito tempo, li essas palavras como quem lê um maravilhoso texto sobre uma realidade exótica, distante e desconhecida. Foi apenas pouco tempo antes de iniciar a redação final de minha tese de doutorado¹ que percebi o quão próximo o problema ali tratado estava dos problemas de minha própria pesquisa. O fato é que esta pesquisa se desenrolou no confronto entre duas afirmações análogas (mas não idênticas) àquela a que Viveiros de Castro se refere no trecho supracitado ("os pecaris são humanos"): de um lado, DJs dizendo que são xamãs ("os DJs são xamãs"), de outro, xamãs dizendo que são máquinas ("o xamã é uma máquina"). Desde o início, apesar de minha predisposição em aceitar ambas as afirmações, a primeira sempre pareceu mais difícil de sustentar do que a segunda. Se por um lado a afirmação do xamã de que ele é uma máquina me parecia coerente com suas práticas rituais e suas cosmologias, por outro a afirmação do DJ de que ele é um xamã sempre esbarrou na minha percepção da distância que separa as suas práticas e teorias daquelas dos xamãs tradicionais, situação que encontrava apoio em boa parte da literatura e do discurso nativo² e que não mudou durante a maior parte da pesquisa.³ Dito de outra forma, mesmo acreditando que o xamanismo da música eletrônica não deveria ser avaliado a partir do conhecimento já estabelecido sobre o xamanismo tradicional, eu ainda não havia encontrado uma maneira minimamente consistente de relacioná-los, uma maneira que fizesse jus às particularidades e complexidades de ambos e não me obrigasse a escolher entre simplificar o xamanismo tradicional⁴ ou deslegitimar o xamanismo contemporâneo.⁵

1 *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*, tese de doutorado em Ciências Sociais orientada por Laymert Garcia dos Santos, financiada pela FAPESP e defendida em 2 de outubro de 2006 no IFCH-Unicamp (cf. Ferreira 2006).

2 Optei por chamar de "discurso nativo" o discurso produzido por aqueles de alguma forma envolvidos na produção, reprodução e transformação do objeto desta pesquisa, o xamanismo da música eletrônica. O fato de que não apenas o discurso dos DJs e de seu público, mas também aquele de qualquer um que se envolva de alguma forma com o xamanismo da música eletrônica, seja considerado "nativo" exige, evidentemente, que abandonemos qualquer concepção essencialista de natividade, concebendo a possibilidade de que pessoas se tornem nativas ou deixem de sê-lo com a mesma facilidade com que trocam de roupa, de corte de cabelo ou de assunto – que algumas pessoas tenham mais facilidade para realizar essas trocas do que outras apenas revela que existem graus variados de natividade. A opção pelo uso do termo "nativo" foi diretamente influenciada pela máxima "ninguém nasce [...] nativo" de Viveiros de Castro (2002:119) e considera abertamente a possibilidade de que outros pesquisadores encontrem outros discursos nativos dizendo coisas diferentes daquelas que aqui se verá, o importante sendo não a coincidência dos enunciados particulares, mas sim a consistência do campo ao qual eles estão ligados.

3 Essa resistência em aceitar a legitimidade do discurso da "música eletrônica como xamanismo" (ou melhor dizendo, em abandonar de vez a busca por alguma legitimidade) pôde ser observada ainda em minha apresentação ao Núcleo de Transformações Indígenas (NuTI-UFRJ) no Seminário "Música eletrônica e xamanismo" (cf. Ferreira 2005) – realizado em 14 de outubro de 2005, menos de um ano antes do término da pesquisa.

4 Exemplos de legitimação da relação entre xamanismo e música eletrônica às custas de uma simplificação do xamanismo indígena tradicional podem ser encontrados em: Inkinen (1994); Rushkoff (1994:118, 121, 124-5, 131-6); Ross et al. (1995:72); Toop (1995:221, 225-38, 250-1, 277-80); Scott (1995); Mizrach (1996a; 1996b; [s.d.]); Bull (1997:2); Vianna (1997); Castle (1998); Palomino (1999:140-1); Becker e Woebis (1999:64-5); Reynolds (1999:35, 150-6, 216, 306); Fritz (1999); Fry (1999a; 1999b); Hutson (1999; 2000); Shapiro (2000a:61); Marcus (2000:161, 164); Reighley (2000:11); Brewster e Broughton (2000:5-7, 62, 373, 409); Miller (2001); Green (2001); Jouvenet (2001:5, 9); Vitebsky (2001:153); Neill (2002:6); Saldanha (2002:51, 54-5); McAteer (2002); Duarte de Souza (2001:64-8); Farrugia (2004:241); Ferla

A leitura de *O Nativo Relativo* foi crucial para desbloquear meus hábitos de pensamento por me mostrar (apesar de minha resistência) que o fato de eu "saber" que os DJs não são xamãs como eu normalmente os concebo é não apenas parte importante da relevância da relação entre música eletrônica e xamanismo para mim, mas também o motivo pelo qual essa relação é relevante para o conhecimento em geral tanto sobre xamanismo quanto sobre música eletrônica. Em outras palavras, ao invés de perguntar "se" os DJs são "de fato" xamãs ("pois já não o 'sabemos?"), seria preciso perguntar "o que" os DJs estão dizendo sobre xamanismo e música eletrônica quando dizem que são xamãs, "o que" essa idéia pode nos ensinar *de novo* sobre xamanismo e música eletrônica, "o que", enfim, fazem DJs e xamãs (em que consiste suas atividades), quando DJs são xamãs. O mesmo vale, ademais, para a outra relação que me parecia menos problemática: "o que" os xamãs estão dizendo sobre xamanismo e maquinismo quando dizem que são máquinas?; "o que" a idéia de que xamãs são máquinas pode nos ensinar *de novo* sobre xamanismo e sobre as máquinas?; "o que" fazemos quando assistimos televisão ou ouvimos rádio quando essas máquinas são xamânicas? Foi apenas após esse deslocamento de questões que minha pesquisa assumiu seu rumo definitivo. Mas o desejo de responder essas perguntas não deve impedir-nos de perceber que é apenas quando as perguntas alcançam uma formulação minimamente condizente com a complexidade de seu objeto que as respostas começam a ganhar consistência. Trata-se, como bem disse Henri Bergson, de "*encontrar* o problema e conseqüentemente de *colocá-lo*, mais do que de resolvê-lo", sabendo que "enunciar o problema não é somente descobrir, é inventar" (Bergson 1974:133; *itálicos no original*).

(2004:41); além da seção "Technoshamanism: Spirit of Raving archive" do *site Hyperreal*:

<<http://www.hyperreal.org/raves/spirit/Technoshamanism.html>>. Em Ferreira (2006:75-81, 229-31) comento os casos de Duarte de Souza (2001), Hutson (1999; 2000) e Green (2001).

5 Exemplos de deslegitimação da relação entre xamanismo e música eletrônica podem ser encontrados em: Scott (1995); Toop (1995:278-9); Ross et al. (1995:72); Clarke et al. (1995); Lang (1996:8); Becker e Woebs (1999:59); Radio-V (1999); Green (2001); Canevacci (2004:8); Matias (2004); Loizou (2005) e Martins (2005). O DJ de Techno Camilo Rocha, quando questionado sobre o assunto, disse considerar "meio viagem essa associação" entre DJs e xamãs: "O xamã é alguém que tem poderes de cura, e tudo mais. É uma coisa mais mística, acho que... é exagerado [chamar o DJ de xamã]... Acho que o DJ consegue fazer uma conexão espiritual com as pessoas no sentido de tocar uma música que as pessoas gostam, se emocionam com essa música... [...] Nada de começar a ficar muito místico na história... Os psicodélicos é que devem gostar dessa associação de DJ-xamã [risos]. Mas eu não sei... [...] Acho que o DJ não deve se considerar nenhuma entidade mística." (Camilo Rocha, entrevista 10 de maio de 2003).

2. O DISCURSO NATIVO

Após análise de um material heterogêneo composto por registros fonográficos, mídia impressa e eletrônica, entrevistas e experiências em festas,⁶ decidi dividir o assim chamado discurso nativo em três grandes grupos: (1) o cosmológico, que envolve a orientação mais teórica e sistematizante do discurso nativo, interessada sobretudo na relação entre diferentes níveis da realidade; (2) o ritológico, que envolve a orientação mais prática e operatória do discurso nativo, interessada sobretudo na experiência de transe provocada pela dança e pela música repetitiva; e (3) o micropolítico, que envolve alguns aspectos da oposição entre o *underground* e o *mainstream*, que pareceu ser a principal oposição conceitual do discurso nativo e um importante critério para distinguir as qualidades de transe no xamanismo da música eletrônica. É verdade que todos os três grupos de discursos podem ser encontrados, em diferentes momentos e intensidades, na maior parte dos casos empíricos. Não obstante, cada caso assume, ao longo de seu desenvolvimento discursivo, um tom predominante, e é aí que eles se distinguem enquanto pertencentes a um dos três grupos.

Cosmologias

Quanto à orientação cosmológica do discurso nativo, usei os casos do DJ Mantrix⁷ e do *promoter* Mr. Lemon⁸ como exemplos para ilustrar aquelas que me pareceram ser as linhas gerais de um esforço discursivo por compreender o xamanismo da música eletrônica num contexto cósmico mais amplo. Há espaço aqui apenas para apresentar os resultados dessa investigação, que poderíamos reunir em dois quadros.

O primeiro quadro busca sintetizar a cosmologia de Mantrix numa dualidade em que "espírito" e "matéria" se opõem de diversas formas e em diversos níveis, comunicando-se no entanto através das técnicas e poderes xamânicos de introspecção-elevação e criação-presentificação (cf. Quadro 1). Quanto ao segundo quadro, ele busca sintetizar as idéias de Mr. Lemon, partindo daquela que pareceu ser a oposição organizadora de sua cosmologia, aquela entre o interior (*energia concentrada*) e o exterior (*energia em fluxo direcionado*) (cf. Quadro 2).

Os discursos do DJ Mantrix e do Mr. Lemon são cosmológicos pois tentam explicitar o contexto cósmico no qual o xamanismo da música eletrônica funciona. A principal característica destas cosmologias pareceu ser um dualismo dinâmico, assimétrico e mediado por técnicas específicas, i.e., a existência de dois níveis principais da realidade, um determinante e outro determinado, entre os quais flui um certo poder criativo que os DJs-xamãs são capazes de modular e direcionar através de técnicas específicas, técnicas essas que foram o foco de um outro tipo de discurso, o ritológico.

Ritologias

Diferentemente dos discursos cosmológicos, mais interessados em religar/regular as tendências divergentes após a sua bifurcação em pólos como espírito/matéria ou interior/exterior, os discursos ritológicos descrevem modos de intervenção nos próprios processos de bifurcação da experiência, eles tratam das próprias tensões e resoluções métricas e rítmicas que operam essas rupturas. Os casos dos DJs Arlequim⁹ e Cláudio Manoel¹⁰ serviram como referência para seguir aquelas que pareceram ser as linhas gerais de um esforço discursivo por refletir sobre o xamanismo da música eletrônica no seu contexto de manifestação.

6 Essa pesquisa pode ser acompanhada em Ferreira (2006, Parte I).

7 DJ Mantrix toca Trance desde 1998 e fundou, junto com outros DJs sediados em Fortaleza (Ceará) em 2000, o coletivo Undergroove, do qual se desligou no ano seguinte "para se dedicar apenas ao trance".

8 Mr. Lemon entrou nesta pesquisa quando, no dia 15 de agosto de 2002, enviou um *e-mail* à lista de discussão "Pragatecno Brasil" onde dizia defender a tese de que os DJs fazem "largo" uso da prática do "xamantismo [sic]", "que tem ra[i]zes seculares e é largamente utilizada nos dias de hoje pelos DJ's". Presumindo que ele se referia ao xamanismo, fiz contato com ele para aprofundar sua tese e entender melhor o alegado "largo" uso atual do xamanismo pelos DJs.

9 DJ Arlequim toca desde os 13 anos de idade, tendo passado por diversos estilos (dentre os quais o Electro, o Trance e o Hard Techno) e na época da pesquisa tocava as variantes "tribais" do Techno. Junto com outros DJs sediados em Fortaleza (Ceará) ele fundou o coletivo Undergroove em 2000, que posteriormente se associaria ao Pragatecno. O contato com Arlequim se deu por indicação do DJ e líder do Pragatecno Cláudio Manoel Duarte de Souza. Desde o primeiro *e-mail* que trocamos, Arlequim se mostrou extremamente interessado nesta pesquisa e totalmente disposto a contribuir, afirmando logo de partida considerar a música eletrônica um "ponto de fuga" e "uma porta de entrada para outros horizontes" (entrevista por *e-mail*, 15 de novembro de 2001).

10 Cláudio Manoel Duarte de Souza, além de DJ e fundador do coletivo de música eletrônica Pragatecno, tem mestrado em comunicação com pesquisa sobre música eletrônica e atua, entre outras coisas, como professor, jornalista e produtor cultural.

Poderíamos sintetizar os resultados dessa investigação em três quadros, dedicando o primeiro deles àquilo que chamamos de "os dois 'passos' do ritual", etapas apresentadas por Arlequim como compondo a experiência ritual da música eletrônica tanto para o DJ quanto para o público (cf. Quadro 3). No segundo quadro, também obtido principalmente a partir de entrevistas com o DJ Arlequim, sintetizei aquilo que chamei de "as contingências do ritual", i.e., os fatores dos quais dependem os resultados de cada experiência ritual específica, relacionados aos dois pólos do ritual (DJ e público) e ao ambiente em que ele ocorre (cf. Quadro 4). No terceiro quadro, com base, entre outras coisas, em textos de Cláudio Manoel, sintetizei os temas do discurso nativo referentes aos rituais religiosos e indígenas (cf. Quadro 5).

Sobre o que fala esse discurso nativo quando afirma que "o mesmo impulso humano básico que estimulou e inspirou povos primitivos a pularem em suas cavernas e se reunirem num sábado à noite está emergindo novamente na cultura *rave* para satisfazer as mesmas necessidades fundamentais"? (Fritz 1999:31)¹¹ Como entender a insistência desse discurso na nossa "ancestralidade primitiva", em "nossos ancestrais tribais"¹² que "dançavam em volta da fogueira e entram em transe"¹³ Aparentemente, há um ponto para o qual convergem as diferentes direções que cada vertente particular desse discurso prefere privilegiar: a experiência do transe – sendo a música o foco operatório desse transe, qualquer outro elemento (como as drogas) aparecendo como auxiliar. É ao transe que o DJ Arlequim deseja conduzir um público que deseja ser conduzido através dos dois passos rituais e é o transe o principal elemento qualificador da especificidade "tribal" da música eletrônica xamânica. Mas não se trata de qualquer transe, e é isso que a distinção entre o *underground* e o *mainstream* ajuda a entender.

Micropolíticas

Enfim, quanto à orientação micropolítica do discurso nativo, usei fontes mais heterogêneas para ilustrar aquelas que pareceram ser as linhas gerais de um esforço discursivo por compreender as diferenças e as relações entre as vertentes *underground* e *mainstream* de música eletrônica (cf. Quadro 6). Uma importante constatação dessa investigação do discurso nativo foi a idéia de que o *underground* é a "origem" daquilo que depois será capturado pelo *mainstream*. Fazendo um paralelo com os discursos cosmológicos, poderíamos dizer que, assim como Mantrix atribuiu a criatividade ao pólo "espiritual", assim como Lemon descreveu o pólo "interior" como "onde tudo começa", também o *underground* é descrito pelo discurso nativo como o lugar onde o novo é gestado. Ou ainda, que assim como o papel do xamã para Mantrix era "transmitir" para o mundo "material" as qualidades do mundo "espiritual" e para Lemon era "exteriorizar" sua "energia mental" ("poder intelectual") na transformação do mundo, o DJ *underground* tem como papel arquetípico alcançar o maior número de pessoas através de um trabalho experimental e sem compromissos comerciais, tornando-se *overground*. Tanto nas cosmologias de Mantrix e de Lemon quanto nas micropolíticas do *underground*, o pólo negativo (i.e., o lado direito dos quadros) é, apesar de desvalorizado e apresentado como virtualmente inferior, sempre reconhecido como atualmente dominante e contingentemente necessário para a atualização do pólo positivo. Em outras palavras, se por um lado são "poucos" (por princípio e de fato) aqueles que efetivamente constituem *underground* (ou, poderíamos dizer com Mantrix, que "atentam para as necessidades do espírito") e "muitos" aqueles que reproduzem o *mainstream*, por outro é da minoria *underground* que o *mainstream* se alimenta e é através do uso estratégico dessa dependência que aquele acaba se beneficiando deste na condição de *overground*. Assim, em todas as dualidades analisadas, temos um domínio atual do pólo

11 O tema das "necessidades humanas fundamentais/básicas/tribais/instintivas" é recorrente em Fritz (cf. 1999:46, 87, 170, 173, 217, 265). Nas palavras de um *raver* canadense: "As pessoas têm hoje as mesmas necessidades tribais que sempre tiveram, e a cena *rave* está satisfazendo essas mesmas necessidades humanas básicas incrementadas com tecnologia" (Fritz 1999:173).

12 A idéia de que as festas de música eletrônica são uma atualização de rituais que "nossos ancestrais primitivos/tribais" faziam em tempos pré-históricos é encontrada repetidamente no discurso nativo. E.g.: Fritz (1999:4-6, 27, 40-1, 46, 99, 169-71, 265); Reynolds (1999:169); Brewster e Broughton (2000:4-5); Green (2001:5, 10); Fontanari (2003:162); Jones (1994); Borges (2003); Shivaya ([s.d.]); DJ Thomas ([s.d.]). Na formulação direta de Fritz: "A *rave* é parte de um processo evolutivo que começou com nossos ancestrais das cavernas e continua forte no mundo veloz de hoje. Quanto antes aprendermos a aceitar e valorizar nossa herança tribal, mais cedo perceberemos que somos de fato uma tribo global com necessidades interdependentes e um destino comum." (Fritz 1999:265)

13 Ainda Fritz, um porta-voz privilegiado desse discurso extremamente difundido: "Em tempos pré-históricos, nós pintávamos nossos rostos e dançávamos em volta da fogueira, mas à medida que nos sofisticamos, o mesmo ocorreu com nossos rituais." (Fritz 1999:170)

direito sobre o esquerdo, uma superioridade virtual do esquerdo sobre o direito, e uma utilização contingente dos elementos do pólo direito pelo pólo esquerdo para seus próprios fins.

Retomemos os três grupos de discurso nativo sintetizados acima. Quanto aos aspectos (1) cosmológicos, tudo se baseia na idéia de que a realidade é composta por *dois níveis*, um determinante e oculto e outro determinado e manifesto, o xamanismo consistindo num conjunto de técnicas capazes de operar uma *mediação* particularmente produtiva entre os dois níveis, trazendo para a realidade manifesta novos conhecimentos e potências (criação, transformação) e levando para a realidade oculta novas experiências (introspecção, concentração). Quanto aos aspectos (2) ritológicos, tudo gira em torno da produção de um estado de *transe* que, além de envolver uma série de fatores contingentes, exige necessariamente uma *predisposição* do DJ em se esforçar para conduzir o público através de experimentações musicais (geralmente enfatizando a repetição hipnótica) e do público em se deixar levar por essas experimentações. E quanto aos aspectos (3) micropolíticos, trata-se de perceber que apesar de existirem duas tendências qualitativamente distintas de operação sonora – a *mainstream* (que busca reproduzir fórmulas já estabelecidas por estar a serviço de interesses outros que não a experimentação) e a *underground* (que usa fórmulas eficazes com o objetivo de experimentar novas combinações e modulações), esta estando para aquela como o nível determinante da realidade segundo as cosmologias está para o seu nível determinado –, é a qualidade do transe promovido por uma certa combinação de fatores que torna a experiência xamânica ou não, qualidade essa que pode se manifestar para além da própria dualidade – como no caso arquetípico do *overground*.

Olhemos agora para o xamanismo indígena contemporâneo do ponto de vista de quem deseja entender um xamanismo contemporâneo não-indígena que se liga geneticamente ao indígena através de um discurso coletivo. O que o discurso nativo da música eletrônica está falando sobre xamanismo quando diz que a música eletrônica é xamânica?

Quadros:

ESPÍRITO	MATÉRIA
criatividade, inteligência	mercado, mídia, capital
música eletrônica	Música Pop
interior	exterior
superior	inferior
mundo extra-corpóreo	mundo corpóreo
o mistério, o invisível, esotérico	o banal, o visível, exotérico
natureza superior (número 7)	natureza elementar (número 4)
introspecção-elevação ⇔ criação-presentificação	
estados alterados de consciência, transcendência, introspecção	controle técnico do poder criativo do som, criação do novo mundo

Quadro 1 – Proposta de síntese da cosmologia do DJ Mantrix.

INTERIOR	EXTERIOR
pensamento (formas de energia)	atividade cerebral (ondas cerebrais)
mente	corpo
inconsciente	consciente
mundo espiritual	mundo material
energia concentrada	energia em fluxo direcionado
crescimento-concentração ⇔ exteriorização-transformação	
técnicas de auto-conhecimento (achar seu dom), compromisso com a seriedade, predisposição, transe	som, dança, forte rajada de energia direcionada, produção

Quadro 2 – Proposta de síntese da cosmologia de Mr. Lemon.

OS DOIS "PASSOS" DO RITUAL (da perspectiva dos seus dois pólos)		
	Para o DJ	Para o público
1	envolver o público ("puxar as pessoas") através de repetições, fórmulas e <i>performance</i>	"se fechar" ("ponto de fuga"), rompendo com a intersubjetividade social cotidiana e se deixando envolver pelo som
2	conduzir o público ("entrar na cabeça") através de variações e experiências	"se abrir" ("porta de entrada"), deixando a música "entrar na cabeça" e se deixando conduzir pelo som num processo de introspecção e questionamentos

Quadro 3 – Proposta de síntese dos "dois passos" rituais do DJ Arlequim.

AS CONTINGÊNCIAS DO RITUAL		
DJ	PÚBLICO	AMBIENTE
<ul style="list-style-type: none"> • "estado de espírito" (intenções, predisposições, drogas etc.) • <i>set</i> progressivo ou linear? • <i>set</i> experimental ou comercial? • estilo musical. 	<ul style="list-style-type: none"> • com ou sem drogas? • atento ou disperso? • buscando transformação ou adaptação? • predisposto a abrir a cabeça? 	<ul style="list-style-type: none"> • luz (efeitos de iluminação) • visual (decoração, roupas etc.) • som (qualidade, intensidade) • contexto (ambiente aberto ou fechado?, festa comercial ou particular? etc.)

Quadro 4 – Proposta de síntese das contingências do ritual segundo DJ Arlequim.

Pontos em comum entre festas de música eletrônica e rituais indígenas
<ul style="list-style-type: none"> • estados alterados de consciência (transe, êxtase, hipnose, telepatia etc.) • ambiente imersivo (música alta, luzes, decoração etc.) • música repetitiva • mantra • DJ como xamã (orientador da energia coletiva) • jornada xamânica • experiência religiosa (transcendência) • experiência psicossomática • drogas
Quadro 5 – Proposta de síntese de temas do discurso nativo relativos a rituais indígenas.

<i>UNDERGROUND</i>	<i>MAINSTREAM</i>
experimentação	fórmulas consolidadas
inovação	reprodução
criação	apropriação
antes	depois
evolução	sucesso
conceitual	comercial
conhecimento	lucro financeiro
pesquisa didática	pesquisa de mercado
desenvolvimento	reconhecimento
comunidade	mercado
compromisso	interesse
cultura	moda (<i>hype</i>)
autêntico	falso
amador	profissional
via alternativa	via principal
secreto, raro	público, banal
minoritário	dominante
disco de vinil, mídias analógicas	CD, mídias digitais
bom gosto	mau gosto
música eletrônica de qualidade	"baba", "popêrô"
"nós"	"eles"
<i>overground</i>	
Arregimentação de aliados, apoio financeiro, transformação social	Renovação estética, legitimidade, autenticidade.
Quadro 6 – Proposta de síntese do discurso nativo sobre o <i>underground</i> e o <i>mainstream</i> .	

3. O DEVIR-MÁQUINA DO XAMANISMO

Impressionado pela quantidade, variedade e qualidade de casos documentados de apropriação-incorporação mito-ritológica de máquinas técnicas modernas por povos nativos tradicionais de todo o mundo, mas curioso pela aparente falta de interesse dos antropólogos pelo fato, decidi investigar mais a fundo o assunto.¹⁴ Após análise de um material voltado principalmente para a Amazônia (mas não somente), concluí que os casos podiam ser divididos em dois grupos: um envolvendo a relação mais geral e cosmológica entre (1) mito e tecnologia, cujo caso mais comum é o do uso de esquemas míticos para interpretar e descrever máquinas modernas; o outro envolvendo a relação mais particular e ritológica entre (2) os xamãs e as máquinas, aqueles encontrando nestas concretizações exteriores de seus próprios poderes, capacidades e habilidades.

Mito e tecnologia

Quanto ao primeiro grupo, existem duas idéias importantes a reter. Em primeiro lugar, é preciso perceber como o tempo mítico é o tempo em que toda tecnologia (indígena ou não) foi não apenas criada, mas também distribuída desigualmente entre os seres do mundo criado com o seu término, entre os quais figura com destaque o homem branco,¹⁵ detentor atual das máquinas criadas no início dos tempos. Em segundo lugar, é preciso notar que o contato histórico com o branco é freqüentemente vivido pelos índios como um retorno (efetivo ou latente) do tempo mítico e, portanto, como um período de transição entre uma ordem anterior que se encontra em colapso e uma ordem futura que ainda está em gestação. Em outras palavras, segundo o discurso indígena, o branco e suas tecnologias foram criados no tempo mítico junto com todos os outros grupos humanos e suas respectivas tecnologias, e o contato histórico com eles é, por isso, vivido pelos índios como um retorno do tempo mítico: um período de transição cheio de perigos e promessas entre uma velha e uma nova ordem que ameaça se consumir em uma ruptura análoga à primordial (tendências milenaristas e messiânicas).

Algo típico ocorre quando povos indígenas entram em contato com os brancos e suas tecnologias: o tempo mítico é atualizado pelas potências tecno-patológicas e processos milenaristas e xamânicos são deflagrados para controlar essas potências. "Observou-se muitas vezes", constatou Manuela Carneiro da Cunha, "o extraordinário florescimento do xamanismo em situações de dominação de tipo colonial, ou mais exatamente quando povos são capturados nas engrenagens do sistema mundial" (Carneiro da Cunha 1998:8). Fatos indicam que esse "extraordinário florescimento do xamanismo" é em grande parte a conseqüência da derrocada do mundo conhecido até então e da subsequente busca por uma nova ordem, por um novo ponto de vista a partir do qual fazer sentido da nova situação e organizar a ação. Os processos criativos e destrutivos colocados em movimento no contato com o branco e suas tecnologias parecem ser diferentes de tudo o que já se viveu e exigem ser interpretados como um retorno coletivo ao tempo mítico, o contexto em que processos análogos se desenrolaram originalmente. Nesse retorno, são os xamãs aqueles que se encontram melhor situados para controlar as forças em jogo e para guiar os demais ao longo da "passagem perigosa".¹⁶ Entre os meios empregados, figura com destaque a captura do poder das máquinas modernas pelos xamãs em seus rituais, quando não a transformação do próprio xamã em máquina.

Xamãs e máquinas

Objetos de metal, armas de fogo, relógios, máquinas trituradoras, caminhões, helicópteros, lanchas, aviões, bicicletas... como se justifica a importância que esses objetos e máquinas assumem nos rituais indígenas? Rádio, gravador, telefone, televisão, cinema, fotografia, cabos elétricos, escrita... como se explica a freqüência com que essas máquinas e tecnologias são mobilizadas pelos xamãs em seus rituais e em suas descrições de seus próprios poderes?¹⁷ Em todos esses casos podemos encontrar um mesmo princípio: a apropriação ritual de poderes sobrenaturais associados à tecnologia dos brancos

14 Não há espaço aqui para expor mais do que os resultados dessa pesquisa, devidamente exposta e documentada em Ferreira (2006, Capítulos 5 e 6).

15 Usaremos aqui as palavras "brancos" e "índios" como par relacional que define as relações entre as sociedades tradicionais e nativas e a sociedade capitalista global. Sabemos que a idéia de dois grupos homogêneos de "brancos" e "índios" é apenas uma abstração que elimina as complexidades e conflitos existentes tanto entre os assim chamados "brancos" (que podem ser de diversas "cores" e possuem interesses os mais divergentes) quanto entre os assim chamados "índios" (que podem participar de sociedades muito diversas e defender interesses divergentes dentro de uma mesma sociedade) e que assim pode se tornar inoperante em muitas situações (cf. Hugh-Jones 1999), mas trata-se de uma opção pragmática pela simplicidade – que é feita também por diversos antropólogos (talvez a maioria) e mesmo pelo discurso político indígena – cujos benefícios em nosso caso específico parecem ser maiores do que os problemas.

16 Sobre a mitologia da passagem perigosa, Eliade (1998) continua sendo uma referência valiosa.

17 Todos os exemplos aqui mencionados são apresentados com referências em Ferreira (2006, Capítulos 5 e 6).

com o objetivo de reverter seus efeitos negativos ou de aumentar o poder dos índios frente aos brancos. Que isso nos diz muito sobre a perspectiva nativa do contato com os brancos já é, parece-nos, uma conquista valiosa da Antropologia.¹⁸ Resta ainda, porém, considerar as consequências que esse tipo de apropriação pode trazer para a perspectiva dominante sobre a própria tecnologia que é apropriada. Afinal, o que os xamãs estão nos dizendo sobre nossas próprias máquinas que ainda não sabemos?

Seria preciso ver aqui o xamanismo menos como uma essência fixa, uma propriedade de tal ou qual indivíduo, e mais como uma operatória, como uma maneira de colocar em contato realidades distintas mas intimamente relacionadas. Assim, importam menos as diferenças entre as máquinas escolhidas por cada xamã ou a maneira como elas figuram em cada ritual particular e mais a operação que lhes é comum: *a captação do imperceptível (tornando acessível aos sentidos e ao intelecto aquilo que até então lhes era inacessível) e a modulação do difuso (canalizando para fins específicos forças que até então eram incontrolláveis)*. Com isso, busco não apenas me aproximar daquilo que os próprios xamãs estão dizendo, mas principalmente avançar na compreensão de dimensões ainda praticamente desconhecidas das máquinas. O xamanismo indígena contemporâneo como meio de acesso a possíveis xamanismos contemporâneos não-indígenas. Justamente, nesse caso o principal deixa de ser o significado que a máquina ou o xamanismo têm em seus contextos históricos originais e passa a ser a maneira como eles funcionam juntos, o que permite esse funcionamento. Sugiro aqui que se trata de uma transformação mútua, um duplo devir no qual tanto o xamanismo quanto as máquinas se transformam, aquele se externalizando e se distribuindo em mecanismos automáticos e estas assumindo funções e capacidades xamânicas específicas.

Retomemos os dois grupos de casos em que as tecnologias xamânica e moderna se relacionam de maneira reveladora. De uma perspectiva mais (1) geral e cosmológica, segundo o discurso indígena o branco e suas tecnologias foram criados no tempo mítico junto com todos os outros grupos humanos e suas respectivas tecnologias, o contato histórico com eles sendo, por isso, vivido como um retorno do tempo mítico: um período de transição cheio de perigos e promessas entre uma velha e uma nova ordem que ameaça se consumir em uma ruptura análoga à primordial (tendências milenaristas e messiânicas). De uma perspectiva mais (2) particular e ritológica, constata-se que o contato com o branco tende a gerar uma intensificação do xamanismo e que os xamãs, por sua vez, tendem a incorporar máquinas e tecnologias modernas em seus rituais em seu esforço tradicional de "domar" as forças cósmicas liberadas pelo retorno descontrolado do tempo mítico. A maneira como essa incorporação é feita, no entanto, sugere que as técnicas xamânicas, antes concentradas no corpo do xamã, passam a ser exteriorizadas na forma de máquinas,¹⁹ e que o xamanismo contemporâneo se distingue do tradicional pelo deslocamento da ênfase, do controle individual das potências sobrenaturais através de relações com os seres da floresta, para o controle distribuído das potências sobrenaturais através de relações com as máquinas.

18 Coletâneas como *Rethinking History and Myth* (Hill 1988) e *Pacificando o Branco* (Albert e Ramos 2002) e o conjunto de narrativas ameríndias "sobre a origem do mundo, a chegada dos brancos e os 500 anos do Brasil" tornadas acessíveis pelo Instituto Socioambiental em <<http://www.socioambiental.org/pib/portugues/indenos/narrat.shtm>>, entre outras iniciativas, já não permitem leituras simplificadoras e unilaterais das situações de contato.

19 Vale notar que a imagem que os xamãs fazem das máquinas que eles incorporam em seus rituais se aproxima mais daquilo que Donna Haraway chamou de "nossas melhores máquinas" – que "são feitas de raios de sol; [...] leves e limpas porque não passam de sinais, de ondas eletromagnéticas, de uma secção do espectro" (Haraway 2000:48) – do que daquilo que Michael Taussig chamou de o "recentemente ultrapassado" (cf. Taussig 1993:230-3).

4. O TRANSE MAQUÍNICO

A idéia de que a música eletrônica possa ser xamânica, quando aceita em seu próprio direito, pode servir para olharmos o xamanismo indígena contemporâneo com outros olhos (olhos voltados para as suas relações com a tecnologia moderna e não para ideais tradicionais). Mas uma vez atentos às complexidades mítico-rituais das máquinas modernas, é preciso voltar ao xamanismo da música eletrônica e buscar entender o que é música eletrônica quando a música eletrônica é xamânica. Essa fase da pesquisa exigiu um distanciamento estratégico do conhecimento já estabelecido sobre o tema e uma abertura aos potenciais imanentes da música (aquilo que poderíamos chamar de o seu xamanismo distribuído). O que acontece quando nos deixamos conduzir pela música eletrônica de pista *underground*? Foi necessário um esforço metódico para desbloquear o pensamento e o corpo, para deixar-me afetar por essa música, pela experiência de dançá-la e de ser movido por ela, para deixar com que a própria experiência de dançar música eletrônica conduzisse o pensamento e a reflexão por rumos inesperados e inacessíveis a quaisquer outros meios. Foi preciso, enfim, *deixar de pensar sobre a música eletrônica e me deixar pensar por ela*:²⁰ sendo afetado pelas suas intensidades, sendo acelerado e desacelerado por suas velocidades, sendo modulado por suas frequências, sendo capturado por seus ritmos. Logo de início duas características extremamente importantes desse tipo de música se destacaram: sua qualidade técnica, maquinal, e a sua repetitividade. Juntas, a tecnicidade e a repetitividade acabam promovendo uma experiência muito particular que poderíamos chamar de "transe maquínico": quando a música toma posse do corpo da pessoa, quando os sons que ela escuta parecem comandar os seus movimentos, quando ela se sente uma peça de uma máquina que é produzida na pista de dança e cujo som é a própria música.

O discurso nativo encontra algumas maneiras de expressar essa experiência. Lemos num depoimento encontrado na Internet, por exemplo, que o Techno "é muito parecido com uma máquina" que "junta, mói, vira e mistura para criar um produto", que "quando escuto Techno eu me sinto parte dessa máquina, a música se torna a minha respiração, energia, movimento e afeta meu estado emocional e minha aparência" e que as "sutis variações nos sons produzidos pelas máquinas mexem em algo muito profundo dentro de mim em que nenhuma outra música mexe" (Michalski 1999).²¹ Num texto sobre a história do Techno, lê-se que "[n]ós nos esquecemos que estamos cansados, que a pessoa na nossa frente está invadindo o nosso espaço com seus braços balançando" e "[d]e repente, estamos lá", "presos no transe, a energia maior", e "junto com milhares de outros, nós decolamos" (Savage 1993).²² Um jornalista nativo conclama: "liberte-se e dance", "[s]eja com o corpo ou com a alma, dance sem parar as infinitas combinações de átomos se movimentando daquela partícula que gerou a água para gerar a correnteza que gerou uma hidrelétrica que gerou eletricidade para gerar música nas caixas de som que estão gerando movimentos em você" (Croppo 2002).²³ Outro depoimento encontrado na Internet fala sobre a sensação de ser "uma ferramenta ligando os DJs ao público": "era como se seus pensamentos, vibrações e batidas entrassem diretamente em mim e eu dançava da maneira como eles queriam. Eu não pensava em nada. Eu sabia como a música iria mudar antes que ela tocasse, como se a música estivesse dentro de mim, fazendo-me mover. Eu não tinha controle sobre meus próprios movimentos. Eu havia dado o meu corpo aos DJs em nome de uma causa maior" (Weisberg et al. 1996).²⁴ Reynolds conta em seu livro que foi "instantaneamente capturado por um novo tipo de dança – [...] a agitação de corpos reduzidos a componentes separados e então reintegrados no nível da pista de dança como um todo": "Cada parte (um membro, uma mão em forma de pistola) era uma peça de uma 'máquina desejanter' coletiva, engrenada nos graves e *riffs* seqüenciados do sistema de som." (Reynolds 1999:5)²⁵ Ralf Hütter, enfim, membro fundador do grupo Kraftwerk, constata que "todos procuram o transe na vida" e que "as máquinas produzem um transe absolutamente perfeito" (Savage 1993).

20 Uso aqui a formulação dificilmente traduzível de Murphy e Smith (2001): "*What I hear is thinking too*".

21 Outra conexão tecno-afetiva com a máquina da música eletrônica foi sugerida por Jari Nousiainen, "raver finlandês": "Eu me conecto com a música e deixo que ela jogue minhas emoções para lá e para cá." (Fritz 1999:82).

22 O tema da viagem é talvez o mais comum, como quando a pessoa se sente "viajando num túnel ondulante que pulsa no ritmo do bumbo com luzes que piscam em minha direção" (depoimento em Fritz 1999:48) ou "viaja nas ondas da música" rumo ao "espaço" (Henaar 1995).

23 Outra declaração que também vai nessa direção: "Você se conecta em um nível molecular com todos e com tudo" (depoimento em Fritz 1999:52)

24 "Esse tipo de som tem poder sobre mim, ele é hipnótico", diz ainda a estudante paulista Raquel Vendi, de 19 anos (França e Okky de Souza 1998:85).

25 Reynolds fala ainda, por exemplo, de uma garota que "se contrai e pula mecanicamente, seus membros largados traçando padrões repetitivos no ar, como se ela fosse animada por uma vontade outra que não a dela" (Reynolds 1999:350).

Segundo Tim Becker e Raphael Woebs, é justamente a "periodicidade implacável [...] e a divisão mecânica e exata do tempo ('não-humanizado')" na música eletrônica de pista que "torna possível a sua dimensão mítica" (Becker e Woebs 1999:63). É a "estruturação exagerada e ilimitada do tempo" que "cria a sensação de atemporalidade", é a "desumanidade" do "tempo musical 100% estruturado" que leva ao "trance", "um 'deixar-se levar' pela lógica de um ritmo hipnótico que flui em movimentos 'controlados por outrem'" (Becker e Woebs 1999:63-4).²⁶ O papel do DJ é então estimular o transe coletivo através da coordenação desse som "desumanamente preciso" com os movimentos do público (Becker e Woebs 1999:64). E se a precisão absoluta do tempo musical está diretamente ligada à experiência do transe maquínico, o mesmo se pode dizer da repetitividade do som tecnicamente reproduzido. Como bem nota Tony Langlois, a "extensa repetição de um único ritmo" produz uma "ambiência 'extraordinária'" que estimula cada pessoa a "refugiar-se em seu próprio 'mundo dançante'", a "perder-se na música" (Langlois 1992:235-6). De fato, um mundo sensório-motor extraordinário, caracterizado pela precisão técnica e pela sincronização entre som e movimento parece ser produzido pela música eletrônica de pista. Mas o ouvinte-dançante de música eletrônica percebendo-se como peça de uma máquina no transe maquínico é apenas um lado da estória. Vejamos agora como o DJ assume o papel de um operador-produtor dessa máquina composta pelo seu público, pela música e pelas máquinas técnicas.

26 "As técnicas do êxtase são elementos irrefutáveis de todas as culturas, e o ritmo invariável do Techno e suas danças se provam particularmente apropriados para alcançar estados de transe." (Becker e Woebs 1999:64) Esses pesquisadores chamam a atenção ainda para o papel das "luzes estroboscópicas" na produção do transe, ao criarem "espaços virtuais que parecem congelar os movimentos das pessoas e assim evocar interdependências permanentes entre os aspectos do tempo e do espaço rituais e de sua desintegração" (Becker e Woebs 1999:65). De fato, seria preciso outra pesquisa para dar conta do papel da iluminação na produção do transe, em especial das luzes estroboscópicas – cujos efeitos alteradores já são comprovados desde a década de 30 e se popularizaram com os controversos estudos de Andrew Neher nos anos 60 (cf. Rouget 1985:172-5; Becker 1994:48; Achterberg 1996:49-50; Harrah-Conforth 1992) –, visto que a combinação entre luzes estroboscópicas e o pulso marcado da música eletrônica é de fato muito explorada nas festas.

5. SOME MOVIMENTO

Argumentarei aqui que o DJ de música eletrônica de pista é o operador de uma máquina sonoro-motora e que essa máquina possui um funcionamento determinado. Apresentarei, em primeiro lugar, (1) os dois mecanismos básicos que produzem essa máquina e que determinam o seu funcionamento – a *break*, que tem a função de capturar o movimento, e a *pulso constante*, que tem a função de mantê-lo e modulá-lo. Em seguida, apresentarei (2) os três parâmetros técnicos através dos quais essa máquina é operada – a *intensidade* sonora, que produz um ambiente imersivo e vibratório, as *frequências*, que trabalham as densidades relativas desse ambiente, e a *velocidade*, que diferencia e reorganiza essas densidades relativas em diferentes estratos.

Pulso e break

Pulso e break designam dois estados muito distintos e facilmente identificáveis entre os quais transitam a maior parte das faixas de música eletrônica de pista. A diferença entre esses estados é análoga àquela que Gilles Deleuze viu entre "metro" e "ritmo". Metro e ritmo são complementares, mas diferem por natureza. Metro é repetição-medida, isocronismo, continuação, ser. Ritmo é a repetição-diferença, incomensurabilidade, transformação, devir. Segundo Deleuze, a "repetição-medida/nuva/superficial" ("uma divisão regular do tempo, um retorno isócrono de elementos idênticos") se distingue da "repetição-ritmo/vestida/profunda" ("desigualdades, incomensurabilidades"), pois a primeira é "apenas a aparência ou o efeito abstrato da segunda" (cf. Deleuze 1988:51-2, 449-51), e com Félix Guattari, ele disse: "A medida é dogmática, mas o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro. Ele não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos." (Deleuze e Guattari 1997:119) A música eletrônica de pista trabalha, poderíamos dizer, com diferença e repetição: repetindo uma diferença, tendência cujo exemplo extremo é o pulso constante, mas que envolve também a repetição de padrões mais complexos na forma de *loops*; e diferenciando suas repetições, tendência cujo exemplo extremo é o *break*, mas que envolve também o uso de efeitos e filtros nas modulações e mixagens.²⁷

Seria útil lembrar aqui dos dois passos rituais do DJ Arlequim. O ritmo do *break* não faz outra coisa do que trazer as pessoas para dentro da música e de seu movimento imanente, incentivá-las a "se fechar" para o mundo extra-sonoro e "abrir a cabeça" para as "frequências" que "vão se acumulando" e "gerando efeitos diferentes".²⁸ O metro do pulso constante não passa de um dispositivo extremamente eficaz de manter o movimento capturado no *break* para que se possa experimentar com ele, uma maneira certa de "entrar na cabeça" do público através da produção de um transe maquínico pela repetitividade hipnótica. Trata-se sempre de alternar momentos de ruptura com momentos de continuidade.²⁹ Enquanto as diferenças e variações produzidas pelos *breaks* são como as "fórmulas" que garantem ao DJ a captura do movimento de seu público, a continuidade e a linearidade produzidas pela repetição de um mesmo pulso (ou mesmo de *loops* mais complexos) são aquilo que transforma esse "ponto de fuga" em uma "porta de entrada" para um novo mundo que é a contrapartida do novo corpo sonoro-motor coletivo produzido na pista de dança através da sondagem sensível e intuitiva, pelo DJ, de seus limiares de resolução. Perceber-se como peça da máquina, entrar no transe maquínico, é assumir espontaneamente, por resolução sonoro-motora, uma das diversas funções que compõem esse corpo coletivo.

Tudo começa com a captura do movimento, operação aperfeiçoada historicamente na Nova Iorque dos anos 70 pela "ciência do *breakbeat*".³⁰ Sem essa captura, sem a ruptura que ela representa

27 O ritmo, num sentido mais geral, pode mesmo ser definido como "a repetição de um padrão básico de diferença" (Burns 1987:3), e na formulação precisa de Murphy e Smith: "irregularidade métrica em intervalos curtos de tempo se torna regularidade rítmica em intervalos mais longos ou em níveis mais elevados da escala" (Murphy e Smith 2001:25).

28 Termos usados pelo DJ Camilo Rocha (entrevista, 10 de maio de 2003) para descrever o transe no Techno.

29 Uma linha de interpretação do funcionamento da música eletrônica de pista semelhante a esta foi apresentada em Bacal (2003:82-4).

30 "A ciência do *breakbeat*", nos conta um de seus teóricos, Kodwo Eshun, "é quando Grandmaster Flash e DJ Kool Herc [DJs envolvidos com a gênese do Hip Hop na Nova Iorque dos anos 70] e todos aqueles caras isolam o *breakbeat*, quando eles literalmente vão para o ponto do disco no qual a melodia e a harmonia são suprimidas e as batidas da bateria e do baixo vêm para o primeiro plano. Ao isolar isso, eles ligaram um tipo de eletricidade, tornando a batida portátil, extraindo a batida." (Eshun 1999:176) Eterno opositor da "escuta retro[udi]tiva", Eshun propõe a interpretação do *breakbeat* como um dispositivo de captura do movimento como alternativa à interpretação retrógrada que faz dele um "retorno da percussão africana": "O *breakbeat* deveria ir para frente. Pense nele como um dispositivo de captura do movimento feito de vinil, antes que existissem os equipamentos digitais usados atualmente. Se pudesse, Grandmaster Flash teria sido um *designer* gráfico; se ele tivesse sido um desenhista de animação, ele estaria fazendo captura do movimento. Ele apenas fez tudo antes no vinil." (Eshun 1999:181). Mais sobre a "ciência do *breakbeat*" em: Poschardt (1998:162, 167-75); Eshun (1999:13, 58, 68, 70, 177); Reynolds (1999:252-4, 257-8, 360-1, 373-4); Reighley (2000:44-5, 50-1); Brewster e Broughton (2000:213-

entre dois regimes de movimento muito diferentes (um indiferente ao som e outro em correspondência direta com ele), não existem as condições mínimas essenciais para a concretização de um corpo coletivo sonoro-motor. O movimento imperceptível do som se torna perceptível na dança à medida que o som imperceptível da dança se torna perceptível na música. Mas há uma grande diferença entre a captura do movimento e a sua manutenção, e uma experimentação controlada com o corpo sonoro-motor concretizado pela captura do movimento só é possível se esse movimento puder ser mantido pela proposição de uma grade abstrata que distribuirá pontos privilegiados nos quais uma sincronização entre som e movimento deve ocorrer. O pulso constante metronômico foi a solução encontrada historicamente para o problema da manutenção do movimento, caracterizando a contração da duração específica ao corpo sonoro-motor concretizado graças à sincronização entre a música e a dança e entre músicas diferentes.

Se o *break* é a captura do movimento e a sua aceleração explosiva, como um turbilhão que captura um objeto para depois jogá-lo à distância, o pulso constante é a manutenção de um movimento já existente, a sua continuação e perpetuação. Um é como o despertar do coração (no feto ou na vítima de parada cardíaca) enquanto o outro é como a continuação de seus batimentos garantindo a continuação da vida. Um é a partida do motor, o outro é o seu funcionamento regular. Um é a superação da inércia de um sistema, o outro é a manutenção de seu movimento. Na prática, os DJs de música eletrônica de pista usam esses elementos de maneira complementar, os *breaks* servindo para incentivar o início ou a retomada da dança (momentos de captura, em que, de uma hora para a outra, as pessoas começam a dançar) e o pulso constante servindo para manter esse movimento enquanto o DJ trabalha com outros parâmetros. É um equilíbrio instável esse da captura e da manutenção do movimento. É preciso ter muita técnica, mas também muita intuição.

Intensidade, frequência e velocidade

Tendo visto como o *break* e o pulso constante se complementam enquanto dois procedimentos elementares que dão partida e mantêm o funcionamento da máquina do transe da música eletrônica de pista, resta agora ver como, uma vez funcionando, ela é operada pelo DJ. Sabendo que a música eletrônica *underground* trabalha muito mais com a sondagem dos limiares de resolução do corpo sonoro-motor de uma máquina de transe do que com a apresentação de uma narrativa musical, cumpre conhecer os três parâmetros elementares através dos quais eles operam essa máquina, todos baseados nos efeitos sensorio-motores do som: os efeitos da altíssima *intensidade* (geralmente medida em decibéis; dB) do som eletronicamente amplificado, caracterizados pela experiência de *imersão* corporal em um ambiente vibratório; os efeitos particulares de diferentes *faixas de frequências* (geralmente medidas em hertz; Hz) e de suas combinações quando produzidas em altíssimo volume e controladas de maneira precisa, caracterizados pela experiência de *diferenciação* entre sons que penetram no corpo, que colidem com ele e que o dissolvem; os efeitos de diferentes *velocidades* do tempo musical metronomicamente controlado (geralmente medidas em batidas por minuto; BPM), caracterizados pela *sincronização* de ritmos infra-, intra- e inter-corporais.

Quanto à intensidade, o fato de que a música eletrônica de pista *não funciona* abaixo de 90dB coloca um limite mínimo para que o processo de individuação do corpo coletivo na pista de dança se inicie.³¹ Existem pelo menos dois motivos para isso: (1) abaixo desse limiar de intensidade as relações

7); Berk (2000:198); Sharp (2000:140-1); Shapiro (2000b:152); Webber (2000:93-4); Toop (2000:60, 62-7); Dr Schmidt (2003); e Rocha (2004).

31 Bacal comparou o ambiente sonoro da festa de música eletrônica a um "muro de som em que todos os 'tijolos são sonoros'": "à medida que você se afasta das caixas de som [...] você passa a ter uma sensação definitiva de estar *saindo* de um ambiente, e quanto maior a proximidade das caixas de som maior a sensação de estar *entrando* no ambiente sonoro" (Bacal 2003:119; itálicos no original). Essa é, provavelmente, a dimensão corporal da experiência da música eletrônica mais facilmente percebida por qualquer um, e a diferença entre "ouvir" e "sentir" é freqüentemente evocada pela literatura, e.g.: Langlois (1992:236, 238 nota 3); Tagg (1994:13); Bull (1997:3); Malbon (1998:271, 275); Poschardt (1998:115); Reynolds (1999:255, 283, 341, 349); Brewster e Broughton (2000:367); Jerrentrup (2000:69); Jouvenet (2001:12); Shapiro e Lee (2000:148); Bacal (2003:5-6, 119); Baldelli (2004:5). É comum que o fato de ser possível "conversar" no ambiente seja usado como argumento nas reclamações sobre o "baixo volume do som" de festas de música eletrônica (cf. Pinheiro e Passarelli 2003; Zioni 2004; Angelo 2004:31). Diante da predominância de sons graves em altas intensidades na música eletrônica de pista, Neil Todd e Frederik Cody (2000) concluíram que "outras sensações acusticamente evocadas além da audição normal estão sendo buscadas nesses ambientes", algo que já vem sendo chamado de "o limiar do Rock'n'Roll" (i.e., o fato de que esse tipo de música parece só "funcionar" quando tocada acima de 96dB). A explicação proposta pelos pesquisadores é a "sensação prazerosa de auto-movimento" provocada pela estimulação acústica do sistema vestibular (principalmente de um órgão chamado *sacculus*, filogeneticamente ligado às origens dos vertebrados; cf. Todd 2005) por sons entre 100 e 500Hz (médio-grave) e entre 90 e 120dB, uma sensação comparável à da oscilação em um balanço (cf. Todd e Cody 2000). Apesar de concordarmos com Rouget (1985) que não é possível reduzir a explicação de fenômenos de

intersubjetivas provavelmente permanecem ainda muito presentes através das conversas; e mais importante ainda, (2) abaixo desse limiar de intensidade o som (principalmente as frequências mais graves) deixa de ter o impacto físico no corpo que promove a imersão num meio vibratório. A intensidade tem, portanto, esse duplo papel de contribuir para o rompimento da pessoa com o mundo comunicacional humano através da dificuldade da comunicação verbal e da imersão do corpo em um meio vibratório préindividual que formará o novo indivíduo coletivo sonoro através do transe maquínico. Muitos outros estilos musicais amplificados eletronicamente (notavelmente o Rock) também dependem de altas intensidades para *funcionar*, igualmente isolando as pessoas em um mundo sonoro imersivo. O que distingue, no entanto, a música eletrônica de qualquer outro estilo musical amplificado, é a mesma diferença que Gregory Bateson apontou entre ser a fonte energética que produz a ação ou ser a maquinaria de decisão que a libera.³² No primeiro caso, as variações do som produzido são imediatamente relacionado às constantes variações expressivas do instrumentista, ao passo que no segundo essa relação é mediada por uma máquina automática.

No caso das frequências, essa especificidade mecânica da música eletrônica radica no fato de que enquanto para o instrumentista faz toda diferença o fato de ele tocar um instrumento percussivo, de corda ou de sopro, para o DJ todos eles se igualam enquanto manifestações de um mesmo espectro sonoro. Em outras palavras, na relação com o seu público, o DJ de música eletrônica de orientação maquínica não trabalha com notas, acordes, melodias, harmonias, todo o vocabulário musical do instrumentista que precisa produzir sons específicos através da manipulação de seu instrumento, mas apenas com a liberação controlada de frequências. Para o DJ, aquilo que realmente importa em um som é o seu efeito no público quando amplificado a altas intensidades. Por isso, a modulação cuidadosa das três faixas de frequências, às vezes suprimindo-as, às vezes intensificando-as, é muito mais importante do que uma seqüência de notas ou um campo harmônico em particular. Evidentemente, existem DJs mais interessados na linguagem musical do que outros e há toda uma dimensão harmônica e melódica na música eletrônica de pista que pode ser trabalhada pelo DJ em suas mixagens, mas tudo isso é secundário da perspectiva do transe maquínico.

No caso das velocidades, a especificidade da música eletrônica reside no duplo processo de automação e simplificação da base rítmica. É sabido que, a partir de meados da década de 70, as músicas destinadas às pistas de dança foram rapidamente desenvolvendo uma espécie de linguagem comum baseada na precisão metronômica e no pulso constante que culminou, na primeira metade dos anos 80, na criação da House e dos estilos mais maquínicos de música eletrônica, baseados em faixas (*tracks*) mais do que em canções.³³ Ao mesmo tempo em que o baterista (quando não toda a banda)

transe apenas a mecanismos psicofisiológicos, não vemos motivos para ignorar esse tipo de estudo quando ele pode contribuir para a avaliação de explicações mais complexas (cf. Bateson 1975; Gell 1980).

32 "Na vida cotidiana, existem tipicamente dois sistemas energéticos em interdependência: um é o sistema que usa sua energia para abrir ou fechar a torneira ou o portão [...]; o outro é o sistema cuja energia 'flui através' da torneira ou da grade quando elas estão abertas. [...] A combinação dos dois sistemas (a maquinaria de decisão e a fonte de energia) leva a uma mobilidade parcial em cada um dos lados da relação. Você pode levar um cavalo para a água, mas você não pode fazê-lo beber. Beber é assunto dele. Mas mesmo se o cavalo estiver com sede, ele não poderá beber a não ser que você o leve até a água. Levá-lo lá é assunto seu." (Bateson 1985:113-4; cf. p.120-1). O fato de que, mesmo com sede, o cavalo só pode beber se for conduzido até a água, mostra que maquinaria de decisão do cavalo (beber ou não) está aqui subordinada àquela do seu condutor (levá-lo ou não). O fato de que, mesmo diante da água, o cavalo só pode beber se estiver com sede, mostra que a fonte de energia do condutor (levá-lo até a água) está aqui subordinada àquela do cavalo (beber). No caso do DJ, é ele quem comanda a maquinaria de decisão, mas não é ele a fonte de energia determinante para o funcionamento do sistema.

33 Eshun distingue duas tendências na música eletrônica de pista, opondo o "humanismo *gospel* da 'canção'" à "música da máquina metálica da '*track*'" (Eshun 2000:78; 1999:-6). Ele chama a primeira tendência de *Soulful*, que pode ser traduzido como "cheio de alma" mas também como "plenamente de acordo com a tradição da música negra", e a segunda de *Postsoul*, que pode ser traduzido como "pós-alma", "sem alma" ou como "abandonando a tradição da música negra". Reynolds fez a mesma distinção opondo as "expressões sentimentais derivadas do Rhythm'n'Blues" das "canções" ao "funcionalismo impessoal" das "*tracks*" (Reynolds 1999:27, 31). O que caracteriza as *tracks* é o fato de serem geralmente "longas e estendidas repetições de padrões" numa "reorientação intencional da música rumo à simplicidade e ao primitivismo" (Becker e Woebis 1999:59). A idéia da *track* como literalmente uma "pista" ou "faixa" de movimentação foi plenamente percebida por Fritz: "A Acid House [...] se distanciou bastante das suas raízes musicais na Disco e evoluiu para uma forma musical interativa que criou um movimento irresistível, transportando os dançarinos numa viagem interior" (Fritz 1999:69); "A música é cíclica e contínua e age mais como um catalisador de sua própria viagem interior, mais um sistema de transporte do que um fim em si [...], seu efeito intencional é inspirar uma reação física", "especialmente concebida para fazer seu corpo se mexer" (Fritz 1999:76, 79); e como disse o DJ Dave Ralph: "Essas faixas realmente te levam a algum lugar e um bom DJ organiza esses elementos e cria uma viagem" (Fritz 1999:81). Reynolds, que considera as *tracks* "veículos, motores rítmicos que levam o dançarino para passear", compara as técnicas de mixagem a "dirigir um carro", e as técnicas de *turntablism* à "direção acrobática" (Reynolds 1999:30, 271-2). Mas além de ser uma música viajante, o Techno também pode ser visto como "a música perfeita para viajar, [...] seus ritmos repetitivos, melodias

era eliminado junto com suas oscilações expressivas de velocidade, a própria base da música era reduzida a um pulso constante e impessoal que guarda muito mais parentesco com um sinal sincronizador de máquinas do que com um ritmo musical.³⁴ Isso permitiu não apenas a sincronização precisa de duas ou mais gravações diferentes pelos DJs, mas também a especialização crescente do público em faixas de velocidade particulares, fazendo da dança (i.e., da sincronização dos movimentos do público com o som) a porta de entrada para um transe maquínico.

Tornando-se linguagem de máquina – ou, nas palavras do DJ norte-americano de Techno Juan Atkins, "computadores conversando entre si" (cf. Brewster e Broughton 2000:335) – a música eletrônica de pista se tornou ela mesma o som de uma máquina cujas peças são, entre outras coisas, pessoas em movimento, dançando em transe maquínico. Poderíamos dizer que enquanto o *break* e o pulso constante condicionam a formação do corpo dessa máquina – capturam e concretizam seus componentes e lhes impõe um modo particular de existência –, os três parâmetros básicos constituem os controles pelos quais ela pode ser operada e conduzida numa determinada direção – o controle das intensidades, como um motor que determina os limiares de potência da máquina (o mínimo, de 90dB, abaixo do qual ela não funciona, e o máximo, de 130dB, acima do qual ela ameaça destruir suas próprias peças técnicas e orgânicas); o controle das frequências, como uma caixa de câmbio que coordena o engate de suas diferentes peças (as três faixas correspondendo a três níveis possíveis e

minimalistas e modulações timbrísticas sendo perfeitas para as constantes mudanças de perspectiva oferecidas pela viagem em alta velocidade", "seus sons reproduzindo fielmente o disparar das sinapses forçadas a processar o fluxo incessante de informação" (Savage 1993) Não custa considerar também o fato de que o termo *disc jockey* (cuja primeira menção em registro é uma matéria jornalística de 1941; cf. Brewster e Broughton 2000:27) significa, entre outras coisas, o "condutor" dos discos (como um *jockey* conduz um cavalo; cf. Thornton 1996:61-2; Brewster e Broughton 2000:27-8), e que um dos nomes dados aos erros de mixagem é "desastre ferroviário" (cf. Reighley 2000:2, 110). Com as *tracks*, como já se disse, "[p]ela primeira vez na história da música popular ocidental, letras, melodia e a voz humana foram eliminadas e a música foi dominada por aquilo que as máquinas fazem de melhor: repetir padrões rítmicos que podem prosseguir indefinidamente" (Jones 1994). "On And On" (algo como "o tempo todo" ou "sempre em frente"), foi justamente o título dado àquela que é normalmente considerada a primeira *track* (cf. Reynolds 1999:36; Brewster e Broughton 2000:306-9; Reighley 2000:109; Shapiro e Lee 2000:5; Eshun 2000:75). Lançada pelo DJ Jesse Saunders em 1983, a faixa transformou em um produto aquilo que até então era um processo, o hábito do DJ de usar o pulso constante, preciso e simples de um sintetizador de ritmos como base sobre a qual sobrepor trechos específicos de músicas (cf. Brewster e Broughton 2000:307).

34 Estudos de laboratório comprovam que os esforços para manter a velocidade constante na produção de algum ritmo geralmente produzem, ao longo do tempo, acelerações e retardamentos que, apesar de sutis o bastante para não serem percebidos em um contexto musical, são suficientemente acentuadas para impedir qualquer sincronização entre duas gravações diferentes (cf. Clynes e Walker 1983:176-7; Kramer 1988:74). O DJ inglês Danny Tenaglia comenta que "as pessoas não percebem o quão difícil é mixar [...] discos com bateristas humanos" (Brewster e Broughton 2000:161), o DJ norte-americano Peter Calandra conta que "não há batida computadorizada [em discos antigos]" e que o DJ precisa "ter muita familiaridade com cada tempo e entender as nuances em cada ritmo" (Reighley 2000:108) e o DJ pioneiro da House Jesse Saunders afirma que "o baterista tenta, mas ele ainda não consegue manter o tempo exato por todo o disco, ele oscila", "[é] um pesadelo" (Reighley 2000:108). Sobre o assunto, ver ainda Brewster e Broughton (2000:136). Daí a diferença (muitas vezes inconsciente, mas inegável) introduzida pela música eletrônica de pista a partir da segunda metade da década de 70, quando máquinas conhecidas como "baterias eletrônicas" passaram a substituir os bateristas com a síntese rítmica. "Com a música eletrônica de pista", constata Bob Ostertag, "a grade mental que permaneceu implícita durante milênios de música humana foi colocada em primeiro plano, no centro, e tornada audível. [...] Isso é revolucionário." (Ostertag 2002:11) Eshun, por sua vez, nota que apesar de "toda a percepção rítmica das pessoas ter mudado" com a introdução dos sintetizadores de ritmo, elas "evidentemente fingem que nada aconteceu" (Eshun 1999:186). É preciso perceber que, com o sintetizador de ritmos, a precisão técnica na velocidade musical alcançou um grau inimaginável para um instrumentista humano, o que teve efeitos decisivos tanto na prática dos DJs – que passaram a experimentar sistematicamente com sobreposições sincronizadas e transições imperceptíveis entre músicas diferentes – quanto na de seu público – que passou a se diferenciar a partir de preferências por velocidades específicas que antes eram praticamente inexistentes enquanto realidade empírica estável. Quanto à criação de estilos musicais pela simples alteração precisa da velocidade de reprodução da gravação, basta ver os casos do New Beat – resultado da reprodução de gravações feitas originalmente em 45rpm na velocidade mais lenta de 33rpm –, do Jungle – resultado do aumento de mais de 60% da velocidade original de *breakbeats* usados no Hip Hop – e do Trip Hop – resultado da diminuição da velocidade desses mesmos *breaks* (cf. Reynolds 1999:124; Fritz 1999:98; Sharp 2000:136). Quanto à diferenciação de qualidades de movimento na pista de dança em função da velocidade musical, basta verificar a organização metronômica do repertório, na qual as músicas são organizadas por faixas de velocidade e o DJ escolhe a música de acordo com a velocidade exigida pela pista de dança (cf. Rule 1999:12; Reighley 2000:110). Por fim, quanto à diferenciação do público em si por faixas de velocidade, temos o caso histórico da faixa "Acid Tracks", lançada em Chicago em 1987 pelo grupo Phuture na velocidade de 130BPM, que foi retardada para 120BPM para que se adequasse às preferências do público nova-iorquino (Brewster e Broughton 2000:316), revelando assim que o público de Nova Iorque era 10BPM mais lento do que o de Chicago (uma diferença dificilmente quantificável sem a alta precisão da sintetização metronômica do ritmo). A acoplagem direta dessas duas máquinas (o metrônomo e o toca-discos) através da eliminação da mediação que impedia a sua plena sinergia (o baterista humano) abriu assim um novo campo de experimentações sistemáticas com a relação som-movimento.

diferentes de engate); e o controle das velocidades, como um pedal de aceleração que controla a sua velocidade de funcionamento (cada estilo com suas próprias velocidades máxima e mínima, a maioria se concentrando entre 120 e 150BPM). A energia dessa máquina de transe vem tanto da rede elétrica que alimenta as máquinas técnicas quanto do metabolismo das pessoas maquinadas, o DJ limitando-se a liberar e modular essa energia através dos seus parâmetros de controle. O importante é perceber que o DJ é um maquinista maquinado, que o seu controle sobre a máquina não é maior do que o controle que a máquina tem sobre ele. Isso pois a máquina da música eletrônica é uma máquina desejante, seu funcionamento coincidindo com sua formação e o seu produto sendo apenas a sua própria auto-produção contínua, i.e., a contínua coevolução entre som e movimento.

6. DEVIRES

"O devir", nos dizem Deleuze e Guattari, "não tem termo, porque seu termo [...] só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro" (Deleuze e Guattari 1997:18). As relações entre música eletrônica e xamanismo se mostraram cada vez mais interessantes à medida que elas deixaram de expressar a confrontação entre duas realidades sociais conhecidas e em muitos aspectos incompatíveis e passaram a manifestar implicações mútuas entre realidades sociais ainda por conhecer. Com efeito, o xamanismo da música eletrônica é muito melhor compreendido quando deixa de ser buscado em sua relação com alguma essência xamânica tradicional e passa a ser visto como uma manifestação particular da distribuição tecnológica do xamanismo contemporâneo em geral: um devir-xamanismo da música eletrônica de pista como contrapartida de um devir-máquina do xamanismo indígena. O principal aqui foi seguir até o fim a trilha do transe (no caso da música eletrônica) e da máquina (no caso do xamanismo), até o ponto em que convergiram no transe maquínico, no qual a pessoa se percebe como uma peça de uma máquina sonoro-motora caracterizada pelos dois mecanismos básicos que a produzem e que determinam o seu funcionamento – a captura do movimento pelo *break* e a sua manutenção pelo pulso constante – e pelos três principais parâmetros técnicos através dos quais ela é operada – a intensidade sonora geral, a distribuição do espectro de frequências e a velocidade da música.

Elias Canetti já disse que nós, modernos, não temos mais mitos (cf. Garcia dos Santos 2003:71-2); mas o motivo disso não poderia ser o fato de que vivemos, como os próprios índios o dizem, para o bem ou para o mal, no tempo mítico ele mesmo? Se o xamã indígena encontrou nas máquinas concretizações parciais e tecnicamente manipuláveis de suas capacidades e poderes que passaram a ser acessíveis aos não-xamãs, então o que se observa é uma atualização tecnológica do tempo mítico através da distribuição tecnológica do xamanismo.³⁵ Nessa nova forma, o xamanismo não deixa de existir e nem perde sua importância, apenas passa a funcionar de outra maneira, distribuída e geralmente parcial: cada máquina materializando diferentemente técnicas do êxtase que antes eram concentradas em seu corpo individual. Há, sem dúvida, um devir-xamanismo da música eletrônica. Porém, diferentemente da tendência dominante no estudo do tema (e no próprio discurso nativo), que tende a procurar o nexos desse devir na equiparação formal entre o indivíduo DJ e o indivíduo xamã tradicional – como se já soubéssemos o que é um "DJ" e o que é um "xamã" mesmo antes de saber o que é o xamanismo da música eletrônica –, decidi procurá-lo na maneira como a música eletrônica faz, de uma transformação específica da operatória xamânica, um meio de tornar-se xamânica ela mesma. O que encontrei foi, de maneira geral, um duplo devir, no qual a música eletrônica e o xamanismo se modificam mutuamente de forma a não poderem mais ser reduzidos àquilo eram fora de sua relação.

35 O argumento é desenvolvido em Ferreira (2006; Capítulos 5, 6 e 7).

7. REFERÊNCIAS

- ACHERBERG, Jeanne. 1996. *A Imaginação na Cura: Xamanismo e medicina moderna*. São Paulo: Summus
- ALBERT, Bruce e RAMOS, Acilda R. (org.). 2002. *Pacificando o branco: Cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial do Estado
- ANGELO, Vitor. 2004. batida de primeira. *Beatz* 10:30-1
- BACAL, Tatiana B. 2003. *Músicas, Máquinas e Humanos: Os DJs no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro
- BALDELLI, Débora. 2004. A música eletrônica dos DJs e a produção de uma "nova escuta". In: *V Congresso da IASPM-LA*. 21 a 25 de junho. Rio de Janeiro: Unirio
- BATESON, Gregory. 1975. Some Components of Socialization for Trance. *Ethos* 3(2):143-55
- _____. 1985. *Mind and Nature: A necessary unity*. London: Flamingo
- BECKER, Judith. 1994. Music and Trance. *Leonardo Music Journal* 4:41-51
- BECKER, Tim e WOEBES, Raphael. 1999. "Back to the Future": Hearing, Rituality and Techno. *The World of Music* 41(1): 59-71
- BERGSON, Henri. 1974. Cartas, conferências e outros escritos. In: *Os Pensadores*. Vol.XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, p.7-157
- BERK, Mike. 2000. Technology: Analog Fetishes and Digital Futures. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha:188-204
- BORGES, Carolina. 2003. Rave: Ritual tribal contemporâneo. <<http://www.novae.inf.br/centrodaterra/rave.htm>>
- BREWSTER, Bill e BROUGHTON, Frank. 2000. *Last Night a DJ Saved My Life: the history of the disc jockey*. New York: Grove Press
- BULL, Rick. 1997. The Aesthetics of Acid. <<http://www.cia.com.au/peril/youth/index.htm>>
- BURNS, Gary. 1987. A typology of "hooks" in popular records. *Popular Music* 6(1):1-20
- CANEVACCI, Massimo. 2004. Grafismi sonici. <http://www.mediazone.info/site/_files/documenti_pdf/Massimo%20Canevacchi%20-%20Grafismi%20sonici.pdf>
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1998. Pontos de Vista Sobre a Floresta Amazônica: Xamanismo e Tradução. *Mana* 4(1):7-22
- CASTLE, Ray. 1998. DJ Krusty vs. Ray. <<http://music.hyperreal.org/artists/metanet/meld1.html>>
- CLARKE, Joseph E., PAI, Vivek S., WILSON, Martin, NEMESIS e EDLANTZ. 1995. Techno music 'attack' on shamanism/ecstatic experience. <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/Techno_Desecration.html>
- CLYNES, Manfred E. e WALKER, Janice. 1983. Neurobiologic functions of rhythm, time, and pulse in music. In: Manfred Clynes (ed.). *Music, Mind and Brain: The Neuropsychology of Music*. New York: Plenum Press, p.171-216
- CROPPO, Augusto. 2002. Música Eletrônica e Liberdade. <<http://www.eletrocena.hpg.ig.com.br/Blabla/Musicologia.htm>>
- DELEUZE, Gilles. 1988. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1997. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.4. São Paulo: Ed.34
- DJ THOMAS. [s.d.]. Importância da noite em uma festa Trance. <http://www.zuvuya.net/raveon/mat_noite.asp>
- DR. SCHMIDT. 2003. The History of Breakbeat. <http://dr_schmidt.org/history1.html>
- DUARTE DE SOUZA, Cláudio M. 2001. Idéias Avulsas Sobre Música Eletrônica, Djing, Tribos e Cibercultura. In: André Lemos e Marcos Palacios (org.). *Janelas do ciberespaço: comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, p.51-79
- ELIADE, Mircea. 1998. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes
- ESHUN, Kodwo. 1999. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. London: Quartet Books
- _____. 2000. House – The Reinvention of House. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha, p.72-87
- FARRUGIA, Rebekah. 2004. *Sisterdjs in the House: Electronic/Dance Music and Women-Centered Spaces on the Net*. *Women's Studies in Communication* 27(2):236-62
- FERLA, Marcelo. 2004. *Música Eletrônica*. São Paulo: Abril
- FERREIRA, Pedro P. 2005. Música eletrônica e xamanismo: algumas considerações. In: Núcleo de Transformações Indígenas (NuTI) – UFRJ/Museu Nacional, 14 de outubro <http://abaete.wikia.com/wiki/M%C3%BAsica_eletr%C3%B4nica_e_xamanismo_%28Pedro_Peixoto_Ferreira%29>
- _____. 2006. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas
- FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. 2003. *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre
- FRANÇA, Valéria e OKKY DE SOUZA. 1998. Tum, tum, tum.... *Veja* 25 de março, p.84-7
- FRITZ, Jimi. 1999. *Rave Culture; an insider's overview: a primer for the global rave phenomenon*. Canada: Smallfry Press
- FRY, James. 1999a. New Listening Skills. *Electronic Musician* 15(7):A6
- _____. 1999b. Roundtable: Meet five star Djs and producers in this dance-musician summit. *Electronic Musician* 15(7):A9-13
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. 2003. *Politizar as novas tecnologias: O impacto sócio-técnico da informação digital e genética*. São Paulo: Ed.34
- GELL, Alfred. 1980. The Gods at Play: Vertigo and possession in Muria religion. *Man* 15(2):219-48
- GREEN, Dave. 2001. Technoshamanism: Cyber-sorcery and Schizophrenia. In: *The Spiritual Supermarket: Religious Pluralism in the 21st Century*. April 19-22. London: Center for Studies on New Religions (CESNUR)
- HARAWAY, Donna. 2000. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte: Autêntica, p.37-129
- HARRAH-CONFORTH, Bruce. 1992. *Accessing Alternity: Neurotechnology and Alternate States of Consciousness*. <<http://www.mindmodulations.com>>
- HENAO, Sergio. 1995. Techno ramblings. <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/Techno_Ramblings.html>
- HILL, Jonathan D. (ed.). 1988. *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*. Urbana: University of Illinois Press
- HUGH-JONES, Stephen. 1999. Shamans, Prophets, Priests, and Pastors. In: Nicholas Thomas e Caroline Humphrey (eds.). *Shamanism, History, and the State*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, p.32-75
- HUTSON, Scott R. 1999. Technoshamanism: Spiritual Healing in the Rave Subculture. *Popular Music and Society* 23(3):53-77
- _____. 2000. The Rave: Spiritual healing in modern western subcultures. *Anthropological Quarterly* 71(1):35-49
- INKINEN, Sam. 1994. The Sound of a Binary Machine – An Introduction to Techno Music and Rave Culture. <<http://www.isea.qc.ca/symposium/archives/isea94/pr421.html>>
- JERRENTROP, Ansgar. 2000. Techno Music: Its Special Characteristics and Didactic Perspectives. *The World of Music* 42(1):65-82
- JONES, Derek. 1994. Equinox: Rave New World. <<http://www.sci.fi/~phinnweb/5HT/equinox.html>>
- JOUVENET, Morgan. 2001. Emportés par le mix: Les DJ et le travail de l'émotion. *Terrain* 37
- KRAMER, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books
- LANG, Morgan. 1996. Futuresound: Techno Music and Mediation. <<http://music.hyperreal.org/library/fewerchur.txt>>

- LANGLOIS, Tony. 1992.** Can you feel it? DJs and House Music culture in the UK. *Popular Music* 11(2):229-38
- LOIZOU, Sofie. 2005.** Miss Memory: interview. <<http://innariddim.com/doc/article/966/nodeid/554>>
- MALBON, Ben. 1998.** The Club; clubbing: consumption, identity and the spatial practices of every-night life. In: Tracey Skelton e Gill Valentine (eds.). *Cool Places: geographies of youth cultures*. London: Routledge, p.266-86
- MARCUS, Tony. 2000.** Ambient – Basic Ambient Story. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha, p.156-65
- MARTINS, Hermínio. 2005.** The Metaphysics of Information: the power and the glory of machinehood. *Res-Pública* 1(1/2):165-92
- MATIAS, Alexandre. 2004.** Jeremy Narby + Young Gods. <<http://www.gardenal.org/trabalhosujo/archives/013057.html>>
- McATEER, Michael B. 2002.** "Redefining the Ancient Tribal Ritual for the 21st Century": Goa Gil and the Trance Dance Experience. Thesis presented to the Division of Philosophy, Religion, and Psychology of Reed College in partial fulfillment of the requirements for the degree Bachelor of Arts
- MICHALSKI, Maureen. 1999.** Cybernetic Inevitable. <<http://www.macalester.edu/weekly/archive/99-02-29/arts/arts9.htm>>
- MILLER, Iona. 2001.** Technoshamanism. <http://www.geocities.com/iona_m/Neuroethology/Technoshaman.html>
- MIZRACH, Steve. 1996a.** Modern Primitives: The Accelerating Collision of Past and Future in the Postmodern Era. <http://www.fiu.edu/~mizrachs/Modern_Primitives.html>
- _____. **1996b.** An ethnomusicological investigation of Techno/Rave, <<http://www.fiu.edu/~mizrachs/housemus.html>>
- _____. [s.d.]. The Ghost in the Machine: Haitian Voudoun and the Matrix, <http://www.fiu.edu/~mizrachs/Ghost_in_the_Machine_.html>
- MURPHY, Timothy S. e SMITH, Daniel W. 2001.** What I Hear is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop. *Echo* 3(1)
- NEILL, Ben. 2002.** Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music. *Leonardo Music Journal* 12:3-6
- OSTERTAG, Bob. 2002.** Human Bodies, Computer Music. *Leonardo Music Journal* 12:11-4
- PALOMINO, Erika. 1999.** *Babado Forte: moda, música e noite na virada do século 21*. São Paulo: Mandarim
- PINHEIRO, Jamille e PASSARELLI, Gaía. 2003.** Skol Beats 2003: erros e acertos na cobertura em tempo real do rraurl.com. <http://www.rraurl.com/cena/especial.php?rr_especial_id=390>
- POSCHARDT, Ulf. 1998.** *DJ-Culture*. London: Quartet Books
- RADIO-V. 1999.** Watch that man: the many phases of Paul D. Miller. <<http://www.radio-v.com/main/beam/innerviews/spooky>>
- REIGHLEY, Kurt B. 2000.** *Looking for the Perfect Beat: The Art and Culture of the DJ*. New York: Pocket Books
- REYNOLDS, Simon. 1999.** *Generation Ecstasy: into the world of techno and rave culture*. New York: Routledge
- ROCHA, Camilo. 2004.** Quebra tudo. <http://www.rraurl.com/cena/coluna.php?rr_coluna_id=1028>
- ROSS, Andrew, OWEN, Frank, MOBY, KNUCKLES, Frankie e COOPER, Carol. 1995.** The Cult of the DJ: A Symposium. *Social Text* 43:67-88
- ROUGET, Gilbert. 1985.** *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press
- RULE, Greg. 1999.** Water Into Acid: The Chemical Brothers Blow Up. In: Greg Rule (org.). *Electro Shock! Groundbreakers of Synth Music*. San Francisco: Miller Freeman, p.2-16
- RUSHKOFF, Douglas. 1994.** *Cyberia: life in the trenches of hyperspace*. <<http://www.rushkoff.com/cyberia/>>
- SALDANHA, Arun. 2002.** Music tourism and factions of bodies in Goa. *Tourist Studies* 2(1):43-62
- SAVAGE, Jon. 1993.** Machine Soul: A History of Techno. *The Village Voice*. Summer
- SCOTT, Jill. 1995.** Technoshamanism: Reality or Nonsense? <<http://www.phil.uni-sb.de/projekte/HBKS/TightRope/issue.3/text/techno.html>>
- SHAPIRO, Peter. 2000a.** Post Punk – Snarl: A Post-Industrial Automation. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha, p.58-67
- _____. **2000b.** Breakbeats. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha, p.152-3
- SHAPIRO, Peter e LEE, Iara (eds.). 2000.** *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha
- SHARP, Chris. 2000.** Jungle – Modern States of Mind. In: Peter Shapiro e Iara Lee (eds.). *Modulations; A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. New York: Caipirinha, p.130-47
- SHIVAYA, A.N. [s.d.].** Secret insight knowledge about Trance! <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/Goa_Trance.html>
- TAGG, Philip. 1994.** From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground. *Popular Music* 13(2):209-22
- TAUSSIG, Michael. 1993.** *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge
- THORNTON, Sarah. 1996.** *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan University Press
- TODD, Neil P.M. 2005.** One two three o'clock four o'clock croc! What alligators can tell humans about making sweet music. <http://marcs.uws.edu.au/links/amps/abstracts/2005/050715_neil.htm>
- TODD, Neil P.M. e CODY, Frederick W. 2000.** Vestibular responses to loud dance music: A physiological basis of the "rock and roll threshold"? *J. Acoustic Soc. Am.* 107(1):496-500
- TOOP, David. 1995.** *Ocean of Sound: Aether talk, ambient sound and imaginary worlds*. London: Serpent's Tail
- _____. **2000.** *Rap Attack #3: African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail
- VIANNA, Hermano. 1997.** Tecnologia do transe. *Folha de S.Paulo* 6 de abril. Caderno Mais! p.5
- VITEBSKY, Piers. 2001.** *O Xamã: Viagens da alma, transe, êxtase e cura desde a Sibéria ao Amazonas*. Köln: Evergreen/Taschen
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. 2002.** O Nativo Relativo. *Mana* 8(1):113-48
- WEBBER, Stephen. 2000.** *Turntable Technique: The art of the DJ*. Boston: Berklee Press
- WEISBERG, Sarah, PARSONS, Jason e MA, Charlene. 1996.** Technoshamanism: telephatic messages. <http://www.hyperreal.org/raves/spirit/technoshamanism/Telephatic_Messages.html>
- ZIONI, Letícia. 2004.** Encontrar alguém. *Beatz* 11:36-9