

Imagine a cena, como que retirada do mais exótico filme iraniano: um brasileiro, cansado de se sentir pouco informado sobre os novos rumos do pop contemporâneo, decide finalmente se deixar seduzir pela propaganda dos cadernos culturais dos jornais e penetrar no mundo das raves. Ele chega no local da festa. Nos primeiros momentos, não consegue decifrar exatamente o que acontece na pista de dança. Suas primeiras impressões são apenas auditivas: o que mais se ouve é um som percussivo poderoso, e quase ensurdecedor, que se repete hipnoticamente. Os vocais, quando eles existem, parecem variar sobre um único tema: “Deixe a batida tomar conta do seu corpo!” Ou: “Get out of your mind!” Milhares de pessoas parecem estar ali justamente para seguir aquelas ordens.

Quando as imagens da pista de dança entram em foco, qualquer observador poderá sentir a energia “durkheimiana” (vide Formas Elementares da Vida Religiosa) gerada por tamanho esforço coletivo para se entrar em transe. Do movimento robótico das luzes aos estimulantes (alguns ilegais, outros não) consumidos pelos dançarinos: tudo parece estar ali com a “função” de facilitar a produção de um estado que, não apenas como referência a uma droga muito consumida nesses ambientes, poderia ser chamado de extático. A combinação funciona: nas sociedades contemporâneas, as raves são os espaços menos esotéricos (pois não envolvem iniciações religiosas) e mais internacionais onde o extase é produzido em massa. Nosso brasileiro, mais ou menos familiarizado com os rituais religiosos do candomblé ou da umbanda, não resiste a fazer a comparação: ele está diante de um terreirão eletrônico. O paralelo não é de todo absurdo.

As raves não são um universo homogêneo. Uma infinidade de estilos musicais (techno, garage, acid house, trance, ambient, goa trance, acid jazz, jungle, trip hop, entre tantos outros) embala o “transe” de dançarinos de todo o planeta. Mas todos esses estilos saíram do mesmo caldeirão cultural que nos deu os toques dos orixás: a cada vez mais globalizada diáspora africana. O hip hop (pai do trip hop e do acid jazz) nasceu nos guetos negros de Nova Iorque. O house (pai do acid house e do garage) nasceu nos guetos negros (e gays) de Chicago. O techno (pai do trance) nasceu nos guetos negros de Detroit. E o jungle nasceu nos guetos negros de Londres. Ao tentar desenhar a árvore genealógica de todos esses vários “beats” (não importa as medidas de bpm - ou beats por minuto - que os diferenciam), chegaremos aos mesmos antepassados do rock, do funk, do soul, do blues, do jazz.

O jornalista/ensaísta Michael Ventura, autor de algumas das mais interessantes análises da cultura contemporânea norte-americana, já mostrou que a movimentação cultural que está na origem de todas essas músicas teve como centro irradiador principal a Congo Square de Nova Orleans, justamente o local em cujos arredores os principais pais e mães-de-santo do “voodoo” estabeleciam seus terreiros. Naquele praça os negros podiam, ao contrário de em outros lugares dos Estados Unidos, tocar tambor, bater lata, manter o “beat” vivo. Durante todo o século XX, esse beat, com todo o complexo cultural que ele implica (como um vírus de computador que subverte - sem pressa - os fundamentos do complexo software que é a civilização ocidental), contaminou toda a música popular do planeta. Hoje até a trilha sonora dos filmes de Bombaim são produtos do encontro da música indiana com o techno. É uma grande vitória africana. Generalizando uma música da cantora Grace Jones é possível dizer que hoje somos todos “escravos do ritmo”. A cultura da diáspora africana vai, aos poucos, dando esse presente para o mundo: a tecnologia para entrarmos em transe e nos libertamos - nem que seja por alguns minutos - de nós mesmos. Pode existir dádiva maior?

Tecnologia do transe: essa é a expressão literalmente correta. Não apenas como uma analogia à descrição, feita pelo historiador das religiões Mircea Eliade, do xamã como o detentor da tecnologia dos estados extáticos. A pertinência é mais óbvia: a diáspora africana aprendeu a usar a tecnologia ocidental (por muito tempo propriedade exclusiva de corporações controlada por machistas caucasianos) à sua maneira, com finalidades nunca imaginadas por seus inventores. Os negros colocam as máquinas para dançar, para produzir “diversão e arte” contra a ordem da produtividade industrial. Para isso se apossam das idéias mais extremistas desenvolvidas no território das

vanguardas históricas da música contemporânea. Qualquer informação entra na dança (e através da dança, no pensamento). Como diz o tecnoxamã/jornalista Erik Davis, em texto publicado no catálogo da mais recente exposição de pinturas de Paul D. Miller, mais conhecido como DJ Spooky (intelectual afro-americano, espécie de líder de um movimento musical apelidado de illbient, o lado negro do ambient), o “mais extraordinário produto tecnocultural da diáspora africana” é “o feedback mutante entre música e máquinas”. Vale a pena citar alguns dos principais momentos desse “feedback”:

1900 - Thaddeus Cahill expõe para o público de Washington DC o dynamophone, o primeiro instrumento musical elétrico, formado por 12 geradores de corrente alternada. Em 1906, a besta cresce: vira atração permanente no Telharmonic Hall de Nova Iorque. Seus 145 geradores produzem uma orgia sonora que é transmitida por telefone para todo o mundo.

1911 - Na Itália, Balilla Pratella lança o Manifesto Técnico da música futurista, que termina com a seguinte exortação: "Acrescentar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reino vitorioso da eletricidade." Logo em seguida, outro futurista, Luigi Russolo (também pintor) inventa uma expressão que virou até nome de banda prototechno: a arte do barulho. Russolo também constrói várias “intonarumori”, máquinas de fazer barulho, com as quais dá concertos em toda Europa acompanhado por seu comparsa Filippo Tommaso Marinetti. (Os únicos registros dessas experiências, incluindo a Sintesi Musicalli Futuriste de Marinetti, podem ser escutados no CD Futurism and Dada Reviewed, lançado pelo selo belga - não por acaso também um grande propagandeador do techno - Sub Rosa.)

ANOS 20 - Nos cabarés de Paris, futuristas, dadaístas, cubistas, protosurrealistas e todos os outros vanguardistas europeus se encantam com o recém-criado jazz dos negros americanos.

1935 - Numa exposição da rádio alemã, em Berlin, é apresentado ao público o primeiro gravador de fita magnética.

ANOS 40 - Músicos negros dos Estados Unidos eletrificam o blues, inventando o rhythm and blues, e o spirituals, inventando o gospel. Nos anos 50, adolescentes brancos, como Elvis Presley, começam a tocar rhythm and blues dando início a história do rock. Do outro lado, outros adolescentes, agora negros como James Brown e Sam Cooke, transformam o gospel numa música profana que passou a ser conhecida como soul, o pai do funk dos anos 60.

1950 - Na primavera parisiense, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, os mais importantes inventores da música concreta, lançam sua Sinfonia Para Um Homem Só, a primeira composição feita a partir de uma montagem de fita magnética. Essa sinfonia viria a ser coreografada por Maurice Béjart.

1951 - Os estúdios da rádio West Deutsche Rundfunk, de Colônia, Alemanha, dão início a um período de fértil experimentação no campo da música eletroacústica. É ali que Karlheinz Stockhausen grava seu clássico Canto dos Adolescentes, lançado em 1956.

ANOS 60 - Os negros jamaicanos, comandados por Lee Perry, inventam e aperfeiçoam as técnicas de gravação que estão na origem do dub. Pela primeira vez, na música popular (portanto antes dos Beach Boys e dos Beatles), o estúdio e a montagem sonora se tornam tão importantes quanto a performance dos músicos. Não custa repetir: essa técnica (hoje usada e abusada por todo o tipo de música) foi uma invenção de negros de um país do “Terceiro Mundo”.

1964 - É lançado o Moog, o primeiro sintetizador popular.

ANOS 70 - Nas festas de rua do Bronx, gueto negro nova-iorquino, DJs com GrandMaster Flash e

Afrika Bambaataa aprendem as técnicas de discotecagem do jamaicano Kool Herc. Assim foram inventados o scratch (a utilização do toca-discos como instrumento musical, editando e “arranhando” as músicas) e o rap.

1975 - Pierre Henry estréia seu concerto Futuristie, uma homenagem ao artista do barulho Luigi Russolo que continha *Etats d'âme*, uma composição feita a partir de uma montagem de sons retirados de uma sinfonia de Beethoven. Sincronicidade: é a mesma época em que os DJs do Bronx começam a fazer suas músicas com pedaços das músicas dos outros.

1977 - O grupo alemão Kraftwerk lança *Trans-Europe Express*, disco onde a bateria eletrônica finalmente ganha status de instrumento adulto. O resultado faz enorme sucesso nas festas do Bronx. Em 1982, Afrika Bambaataa lança seu maior sucesso, *Planet Rock*, que contém uma longa citação de *Trans-Europe Express*.

ANOS 80 - São colocados no mercado os samplers, o MIDI e os microcomputadores pessoais. Músicos negros de cidades que pareciam adormecidas musicalmente são os mais ousados na utilização dessas novas tecnologias para se fazer música. Em Chicago, os DJs dos clubes freqüentados principalmente por negros gays inventam a house, sua releitura eletrônica da disco music. Em Detroit, um veterano da Guerra do Vietnã, que gosta de ser chamado pelo número 3070, apresenta para os DJs Juan Atkins, Derrick May e Kevin Saunderson o livro *A Terceira Onda*, de Alvin Tofler. É desse encontro que nasce a música techno. No verão de 1988, a garotada branca britânica descobre a combinação techno/house. É o primeiro passo da conquista do mundo pelo futurismo musical negro.

Derrick May se considera um legítimo representante da tribo dos tecno-rebeldes de Alvin Tofler: aqueles que não têm medo das máquinas pois sabem que “ou nós controlamos a tecnologia ou a tecnologia nos controla”. Nascido e criado em Detroit, ele sabe também que a Segunda Onda, a época da indústria de massa e da produção em série, é hoje apenas a imagem desolada de um parque industrial desmantelado pela informatização (e pela produção robótica de carros japoneses). Mas Derrick May conhece o caminho para a nova Onda. Suas palavras, se dirigindo para os ouvintes de um programa de rádio gravado no final dos anos 80, não deixam dúvidas: “Nós não estamos realmente interessados em arrebentar nos scratches e cuts esta noite. Nós estamos mais interessados em... educá-los para o futuro...” Nisso apenas segue uma crença do mentor Alvin Tofler: os tecno-rebeldes “se multiplicarão nos anos futuros. Pois eles serão parte tão integrante do avanço para uma nova forma de civilização como as nossas missões para Vênus, nossos espantosos computadores, nossas descobertas biológicas ou nossas explorações das profundezas oceânicas.” Derrick May sabe que o DJ é o novo guru, o educador dos novos tecno-rebeldes.

Talvez, no fundo, e para além da “destruição do ego” e da produção do transe, seja isso o que os adolescentes procuram nas raves: educação (entendendo que o transe é, como bem sabem todos os místicos, uma etapa educativa, ou uma mídia educacional). Educação dos sentidos, educação física, educação técnica, educação filosófica. Não exatamente educação para o futuro, como disse Derrick May, mas educação para um futuro que já é presente. Um presente no qual quantidades cada vez maiores de informações dão a volta no planeta em cada vez menos segundos. Um planeta onde os limites entre o biológico e o tecnológico desaparecem (e os desenvolvimentos tecnológicos de maior impacto, vide a clonagem ou os programas de vida artificial, acontecem na transgressão desses limites). Um planeta onde, segundo a feminista-socialista Donna Haraway, já somos todos cyborgs. Cyborgs com identidades (nacionais, culturais, pessoais) cada vez mais híbridas e mutantes, obrigadas a conviver com situações sociais cada vez mais complexas (não é a toa que a moda agora é das ciências da complexidade).

Todos precisam aprender a lidar com esse bombardeio informacional constante em nossos “corpos e

mentes”. A escola não ensina essas coisas. A família e a igreja também não. Talvez, como sugere Michael Ventura falando sobre os shopping centers de Los Angeles, os adolescentes estejam tomando suas lições mais vitais em outras freguesias: raves, centros de video-game, “praças de alimentação”, pistas de skate. Outra noite, perambulando por Macau com um turma de adolescentes portugueses, um deles me convidou: “Vamos às máquinas!” Não tinha a menor idéia de onde estavam me levando. Eles entraram numa monstruoso centro de video-game e embarcaram imediatamente num estado que deve estar bem próximo do transe. Não seria muito diferente se estivessem numa rave. É tudo máquina. Hoje, as máquinas são nossas principais parceiras espirituais. Vamos a elas!

Não há exatamente uma ruptura entre os techno-rebeldes e as gerações anteriores. Não há uma oposição entre rock e techno, entre guitarra e sequencer, como tanta gente quer criar. Há uma aceleração. No rock, os adolescentes também brincam com eletricidade e desenvolvem suas próprias tecnologias do êxtase. Chester Anderson, um filósofo hippie, escreveu no final dos anos 60, um texto sobre um concerto de rock que poderia ser encontrado nas propagandas das raves contemporâneas ou na boca de um músico techno: “a música rock envolve todo o sensorio [...] O rock é um fenômeno tribal, imune a definições, e constitui o que pode ser chamado de Magia do Século XX.” As idéias-chaves da cena techno, passando pela identificação tribal e o paganismo mágico, foram introduzidas na ideologia pop pelos hippies. Os ideólogos das raves são herdeiros, talvez tão ingênuos quanto, do espírito paz e amor dos seus avós psicodélicos. A diferença é que são mais apressados. Um manifesto da nova era techno, escrito por Frank Owen e Carlo McCormick, não deixa dúvidas: “Quem tem o tempo e a paciência para dedicar toda a vida para a procura espiritual? Uma das maiores funções da cultura pop contemporânea é providenciar atalhos para a transcendência, freqüentemente envolvendo máquinas alucinatórias.”

Com a aceleração (não só dos bpm's), a cultura das raves tornou evidentes questões que o rock apenas anunciava. O hip hop, a house e o techno não são apenas novos estilos musicais: eles desencadeiam no território pop uma transformação que os músicos concretos e eletroacústicos apresentaram, para seu pequeno público, em circuito erudito. Trata-se de uma outra maneira (não digo melhor, mas devo reconhecer, é a maneira da qual eu me sinto mais próximo) de se pensar o material sonoro e de o organizar. Além disso, a cultura das raves tenta se livrar de uma vez por todas de todo um arcabouço institucional que aprisionou muitos movimentos do rock numa Segunda Onda marcada pela indústria de massa.

Vamos por partes: o rock, por mais radicais que tenham sido as experiências sonoras feitas em seu nome (do rock alemão a Captain Beefheart), é prisioneiro de uma tradição da canção popular que segue certas regras imutáveis: aqui tem que ter um refrão, ali outro, etc. A canção também aparenta ser algo muito mais orgânico: é um todo que só tende a fazer sentido quando tem começo, meio e fim. A música techno não esconde seu “artificialismo”: o músico é um editor. Quase sempre não parece existir a idéia de um todo que antecede a colagem das várias partes. É uma música geralmente longa, que não precisa ser escutada desde o princípio. É música para ser mixada com outras e, no final, tudo é parte de uma única música, infinita (gente ligada à tradição da canção, ou da sinfonia, reclama: é tudo igual!) Nesse sentido, a aproximação do pop com as idéias de vanguarda e com a tecnologia o tornou mais próximo da música africana, aquela de antes da escravidão americana. A música da maior parte dos grupos étnicos da África negra também abusava de uma repetição ao infinito de células polirítmicas. Lá também as “canções” não pareciam ter grandes interesses em começo, meio e fim. Para comprovar é só escutar discos com música não-pop africana: o final e o início são quase sempre determinados pelo “fade in” e “fade out” do gravador do etnomusicólogo.

No campo institucional, as diferenças são também variadas (apesar de muitos músicos de rock serem pioneiros de algumas das idéias tornadas leis pela cultura das raves). A indústria cultural

prédigital era uma indústria de massas que tinha como pressupostos básicos a criação de ídolos considerados geniais ou carismáticos que funcionavam dentro de um regime de separação rígida entre quem está no palco e quem está na plateia (situação que serviu de base para a irônica e niilista rebelião punk, por exemplo), quem faz arte e quem a consome. Pelo contrário, na cultura das raves só uma minoria sabe reconhecer a cara de seus DJs favoritos. Muitos DJs e músicos lançam discos com dezenas de nomes diferentes. Richard James, por exemplo, já foi Aphex Twin, Polygon Window, The Dice Man, entre outros pseudônimos. Além disso, seus discos são produzidos em estúdios caseiros, não passam pelo planejamento de marketing das grandes gravadoras e em alguns lançamentos as faixas não são sequer nomeadas (não há nem como pedi-las para serem ouvidas através de sua rádio preferida). Parece também com a África antiga, ou com qualquer cultura de tradição oral: “quase” não há compositores, “quase” não há produto único, tudo é “fluxo”, tudo é “descentralizado”, tudo é “interativo”: o público reinventa a música cada vez que a toca/escuta/dança.

Para usar a terminologia deleuziana: a tradição da canção está ligada à árvore (com sua raiz única), a nova tradição da música das raves está ligada ao rizoma (com milhares de microrraízes e sua infinita capacidade de expansão). Um texto do já apresentado DJ Spooky, que participou do CD coletânea *In Memoriam Gilles Deleuze* lançada pelo selo alemão Mille Plateaux, mostra como ele é um aluno aplicado da filosofia rizomática: “Considere a agulha fonográfica tocando sobre um disco como um instrumento que permite a construção mnemônica de um paraespaço onde tudo é fluxo, e a única constante é a mudança. Um lugar onde não há nada como percepção imaculada. O mix: a fusão de diferentes significados cujas conotações prévias foram encurraladas, colocadas de tal maneira que as diferenças de tempo, espaço e cultura entraram em colapso no território não mediado do presente tele-topológico.” É preciso ser mais claro?

No Brasil, mesmo sendo um país onde o “beat” africano e o xamanismo indígena (tecnologias concorrentes de produção do transe) têm importâncias cruciais, a tradição da canção impera. Sinais de uma outra tradição são esparsos. Seria interessante escrever uma história “alternativa” da música popular brasileira, uma história que passe pelos arranjos de Rogério Duprat para o Tropicalismo, por Araçá Azul de Caetano Veloso, por Cabeça de Walter Franco, pelo Cérebro Magnético de Hermeto Paschoal e pelo Coco Dub de Chico Science & Nação Zumbi. Uma história das descobertas de novas técnicas de gravação e manipulação do material sonoro “nacional”. Não discuto o fato de que o momento mais moderno, do qual devemos ser para sempre orgulhosos, da música brasileira tenha sido conquistado “apenas” com um “banquinho e um violão”. Talvez essa constatação (o Brasil não é a Jamaica!) crie uma situação anti-máquinas, como se não precisássemos delas. A maioria dos músicos populares brasileiros parece ter “medinho” da tecnologia (finge que não precisa “muito” de seus favores, mesmo com um trio elétrico espacial sob os pés), ou pelo menos mantem um respeito profundo ao lidar com suas inovações (afinal o equipamento custou tão caro!)

Portanto, é bem provável que o futuro dessa outra tradição - fora dos apelos mais imediatos da canção - esteja na mão de gente com pouca relação com o mundo estabelecido da música popular. Como o grupo Chelipa Ferro, que vai lançar seu CD nos próximos meses pela gravadora Rock It!, e é formado por dois artistas plásticos, um editor de vídeo e um produtor de discos. Ou o arquiteto Cláudio Antunes, que constrói esculturas sonoras com sucatas de instrumentos eletrônicos dos anos 70 e, a partir delas, desenvolve vários projetos (com vários nomes) de música techno e jungle. Ou o líder da banda Círculo, que lança uma fita cassete por mês, e tem formação eletro-acústica. Melhor: um breakbeat funk (eles insistem: “é só Olodum!”) acaba de ser implantado na virada da bateria da Viradouro. Vale a pena esperar para ver que futuro essa ousadia vai ter nos desfiles das escolas de samba. Pois junto com a tecnologia do armamento pesado, as baterias eletrônicas e os samplers já subiram o morro. Um curto-circuito samba-hip-hop pode ser iminente e libertador. E aí sambódromo? E aí gente bronzada do mito chiclete-com-banana? Vamos às máquinas?