



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**EDUARDO MACHADO NUNES**

**DISSONÂNCIAS NARRATIVAS:**  
**A ELITIZAÇÃO DA HOUSE MUSIC EM SANTA CATARINA**

**Tubarão**  
**2021**

**EDUARDO MACHADO NUNES**

**“DISSONÂNCIAS NARRATIVAS: A ELITIZAÇÃO DA *HOUSE MUSIC* EM SANTA CATARINA”**

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 04 de agosto de 2021



\_\_\_\_\_  
Professor e orientador Alexandre Linck Vargas, Doutor.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

*presente por videoconferência*

\_\_\_\_\_  
Professor José Cláudio Siqueira Castanheira, Doutor.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

*presente por videoconferência*

\_\_\_\_\_  
Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.  
Universidade do Sul de Santa Catarina

N92 Nunes, Eduardo Machado, 1994 -  
"Dissonâncias narrativas : a elitização da House Music em  
Santa Catarina" / Eduardo Machado Nunes. – 2021.  
77 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina,  
Pós-graduação em Ciências da Linguagem.  
Orientação: Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas

I. Análise do discurso. 2. Narrativa (Retórica). 3. Elites  
(Ciências sociais) - Santa Catarina. 4. House Music. I. Vargas,  
Alexandre Linck. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III.  
Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada por Carolini da Rocha CRB 14/1215



**UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA**  
**EDUARDO MACHADO NUNES**

**DISSONÂNCIAS NARRATIVAS:  
A ELITIZAÇÃO DA HOUSE MUSIC EM SANTA CATARINA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

2021

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar os aspectos narrativos da House Music e sua posterior elitização em Santa Catarina com base na indagação sobre a sobrevivência de uma narrativa, sendo ela a mesma do princípio das décadas de 1970 e 1980 ou algo diferente. O percurso, até então, é feito com base em uma metodologia de análise qualitativa com abordagem exploratória e antropológica a partir de entrevistas com indivíduos envolvidos na cena e um marco teórico interseccionante entre estudos sobre teoria narrativa, estética e filosofia política, tendo entre as principais obras as de Blanchot (2005), Mbembe (2014), Benjamin (1985), Agamben (2005), Jesi (2014) e Nietzsche (2011). Para ilustração dos conceitos apresentados, já que o objeto de pesquisa é pouco aprofundado academicamente, utilizo fontes documentais sobre a história da House Music, sendo principais o documentário britânico *Pump Up The Volume* (2001), a obra de Reynolds (2006) e de Brewster e Broughton (2000). Os estudos etnográficos sobre culturas musicais negras, cultura clubber e performatividade musical, respectivamente de Luciana Xavier de Oliveira (2018), Sarah Thornton (1995) e Simon Frith (1998) são também utilizados, além de anexos de imagens para uma melhor compreensão dos fatores apontados. O resultado final mostra que sobrevive uma narrativa na House Music catarinense, porém, não a mesma de origem. O que ocorre no cenário de Santa Catarina é uma narrativa de valores individualistas mantida pelo interesse dos participantes na história inicial, mas apenas nos núcleos independentes. A narrativa de valores individualistas mantém vivos os acontecimentos do indivíduo envolvido. Dentro dos aspectos elitizados o que ocorre é um tribalismo vazio.

Palavras-chave: House Music. Narrativa. Elitização. Santa Catarina.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gráfico com resultado da identidade racial de participantes da pesquisa quantitativa .....	67
Figura 2 - Gráfico com resultado da orientação sexual de participantes da pesquisa quantitativa. ....	67
Figura 3 - Gráfico com a média de ano em que os participantes da pesquisa quantitativa começaram a acompanhar o cenário da House Music catarinense.....	67
Figura 4 - Gráfico com resposta sobre o conhecimento das origens da House Music pelos participantes da pesquisa quantitativa. ....	68
Figura 5 - Gráfico com resposta sobre a acessibilidade financeira dos participantes da pesquisa quantitativa frente aos eventos de House Music do cenário catarinense.....	68
Figura 6 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como produtoras de festas de House Music no cenário catarinense.....	68
Figura 7 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como DJ nas festas de House Music no cenário catarinense. ....	69
Figura 8 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como clubbers nas festas de House Music do cenário catarinense.....	69
Figura 9 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como produtoras de festas no cenário catarinense da House Music. ....	70
Figura 10 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como DJ no cenário da House Music catarinense. ....	70
Figura 11 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como clubbers no cenário catarinense da House Music. ....	70
Figura 12 - Gráfico com resposta sobre a participação do público LGBTQIA+ na produção de festas do cenário catarinense da House Music. ....	71
Figura 13 - Gráfico com resposta sobre a participação do público LGBTQIA+ como DJ no cenário da House Music catarinense. ....	71
Figura 14 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas LGBTQIA+ como clubbers no cenário da House Music catarinense. ....	71

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>ESPAÇO IMAGINÁRIO DA NARRATIVA HOUSE.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>A METAMORFOSE DA EXPERIÊNCIA .....</b>	<b>30</b>
<b>4</b>	<b>CULTURA E MITO DA HOUSE MUSIC.....</b>	<b>40</b>
<b>5</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>56</b>
<b>6</b>	<b>ENTREVISTAS .....</b>	<b>61</b>
<b>7</b>	<b>A NARRATIVA INDIVIDUAL .....</b>	<b>74</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A cena da House Music atualmente não é mais uma exclusividade das localidades periféricas na qual o movimento surgiu. De um derivado sequenciado e eletrônico da Disco Music criado e reproduzido primordialmente nos subúrbios de Chicago, Detroit e Nova Iorque, reproduzindo em cada localidade suas particularidades específicas que deram origem a subgêneros como *Techno*, *Drum 'N' Bass* e *Electro* (o último mesclado com o hip-hop e posteriormente conhecido como Miami Bass). O ritmo que deu início à música eletrônica destinada à dança, clássica de *clubs* (danceterias), se transformou em fenômeno, atingindo, principalmente no fim da década de 1980 e começo dos anos 1990, as principais paradas de rádio e venda de discos, sendo os sucessos mesclados com músicas de artistas já consagrados<sup>1</sup> em uma junção de vocais e batidas eletrônicas características, ou apenas utilizando dos ritmos eletrônicos dos sintetizadores utilizados na época<sup>2</sup>. Presentes desde o início e inevitavelmente reconhecidas como principais meios de criação, divulgação e vivenciamento da cultura da House Music, os eventos e *clubs* possuem um papel importante em todo o desenvolvimento estético e também da comercialização do estilo musical. As cidades consideradas precursoras e maiores polos do movimento possuíram e ainda possuem suas respectivas referências, casas noturnas ora lembradas pelo saudosismo, ora exaltadas ou até autodenominadas como templos quase que religiosos. Nelas, em junção com as lojas de discos, ocorreram e ainda ocorrem os maiores momentos de desenvolvimento da cultura House em todo o mundo. Em alguns desses locais são mantidas as tradições periféricas e suburbanas da House Music e da música eletrônica de dança em geral. Em outras ocasiões e locais que, em tese, possuem a mesma pretensão de apresentar sonoridades eletrônicas com foco em dança, tais tradições já não parecem estar tão presentes. O que em primeiro momento observo e me leva às indagações resultantes nessa pesquisa é uma possível inversão de uma narrativa oriunda de periferias onde o público e os músicos (DJs e produtores musicais), quase que majoritariamente, negro, homossexual e de baixa renda, constituíram os a narrativa que dá o entendimento e produz a subjetividade do que é a experiência da House Music. Os inquietamentos tem base em uma modalidade de apresentação da House Music em que é possível a visualizar a inversão desses fatores: o público de baixa renda com pouca probabilidade de encontro com a experiência do estilo musical, já

---

<sup>1</sup> Destaques do mercado mainstream na época, exemplos como Madonna, Pet Shop Boys e até o astro infantil francês Jordy utilizaram o estilo como base para seus hits comerciais.

<sup>2</sup> Instrumentos sintetizadores como Roland TR-808, TR-909, Yamaha DX7, Juno-106, Jupiter-8, Arp Odyssey.

que há uma supervalorização financeira e distinção de gênero no preço dos ingressos nas casas noturnas mais conhecidas, e a ausência do negro observada dentro desses mesmos locais, nos quais habita uma elite financeira e cultural branca que muito difere do que o estilo musical representara um dia. Para que haja uma melhor compreensão, devo delimitar a pesquisa à cultura House no estado de Santa Catarina. Independentemente de núcleos catarinenses que ainda tem como objetivo manter a narrativa primária, o que é de conhecimento do grande público são os *clubs* que, mesmo com identidade construída em uma divulgação estética e sonora dentro do *underground*, divergem completamente das narrativas originárias da House Music. São conhecidos, principalmente, nomes como os dos mundialmente referenciados Warung Beach Club e Green Valley, respectivamente de Itajaí e Balneário Camboriú e considerados, dentro de seus próprios nichos, *clubs* número um no mundo. Em ambos os casos é observado que as casas possuem estruturas grandiosas, preços exacerbados e uma estética luxuosa que foge ao que é experienciado inicialmente pelos pioneiros da cultura em eventuais mudanças ou perdas de fuma narrativa original e de experiência. A eventual dissonância narrativa e de experiência geográfica, racial, de classe e orientação sexual é o que me faz chegar à pergunta desta pesquisa: devido à elitização da cultura House em Santa Catarina, sobrevive nela uma narrativa? Se sobrevive, que narrativa é essa? Seria ela a mesma, transformada, ou totalmente diferente? Para isso devo me pautar pelo objetivo principal de investigar, passando pelo início da cultura como um todo até a chegada em Santa Catarina e a elitização, investigando os aspectos da narrativa, da experiência e dos acontecimentos. O percurso é feito com base em um marco teórico que intersecciona o estudo sobre a cultura musical, teoria narrativa, estética e filosofia política, utilizando uma metodologia de análise qualitativa com abordagem exploratória e antropológica a partir de entrevistas com frequentadores, artistas e organizadores de evento via Google Meet. A abordagem de caráter exploratório visa o planejamento de problemas específicos ou hipóteses pesquisáveis para a produção de estudos dentro do âmbito acadêmico, que resultam na abertura para novas pesquisas dentro de objetos específicos em comunhão com diversas áreas do conhecimento. As constatações de Gil (2008) são reforçadas por Rauen (2015), que define a pesquisa bibliográfica como um levantamento com posteriores análises e interpretações de informações contidas em livros, periódicos e outros documentos que possam, em conjunção, realizar uma formação teórica sobre determinado assunto, sendo também observado pelo autor que o levantamento bibliográfico e documental é geralmente atrelado a esse campo. Levando em conta as observações anteriores, devo apresentar que a pesquisa será bibliográfica e documental com foco na análise de narrativa. Opto pelo levantamento baseado em duas abordagens distintas que podem trazer, tanto materiais

consolidados dentro das ciências já antes mencionadas, quanto de fontes jornalísticas ou de publicações não necessariamente acadêmicas, por falta de produções que sigam na intersecção entre narrativa, política e estética no que tange a House Music. Meus referenciais teóricos surgem com base em constatações de Maurice Blanchot à Gilles Deleuze, de Achille Mbembe à Walter Benjamin, de Peter Sloterdijk à Giorgio Agamben, de Nicolas Borriaud a Furio Jesi. Respectivamente, a narrativa encontra a esferologia, chegando até o devir, o devir-negro, o queer e a experiência. Também ao encontro das perspectivas anteriores, o arquivismo artístico e o comunismo das formas se cruzam com o estudo dos mitos, que rumam à dualidade entre apolíneo e dionisíaco de Friedrich Nietzsche. Dentro dos estudos etnográficos que surgem para ligar o objeto às fontes citadas anteriormente, são trabalhadas as obras de Luciana Xavier de Oliveira (2018), que trata sobre a cena carioca da Soul Music, cultura similar à House Music pela natureza de coletividade subalterna, os estudos de Sarah Thornton (1995) sobre a cultura *clubber* européia, que tinha a House Music e suas subdivisões como principais estilos culturais e também a pesquisa de Simon Frith (1998) sobre a performatividade em grupos unidos por estilos musicais. Para guiar os conceitos filosóficos e etnográficos abordados no trabalho, surgem as fontes documentais. Os documentários *Pump Of The Volume* e *Tongs Untied* que, respectivamente, falam sobre as raízes da House Music até sua chegada na Europa e sobre a homossexualidade negra nos Estados Unidos, são presentes no trabalho com algumas importantes constatações e reflexões de personagens para o início da cultura e também sobre o que a envolve. Junto a ele trago os livros *Energy Flash* e *Last Night a DJ Saved My Life*, respectivamente do jornalista Simon Reynolds, e dos autores Bill Brewster e Frank Broughton. Ambos traçam a linha histórica do início da House Music e suas nuances. Além disso, dentro das fontes documentais também utilizarei imagens em anexo que podem ser observadas para uma melhor compreensão dos fatores apontados durante o trabalho. A junção das fontes anteriormente elencadas é apresentada em três capítulos. No capítulo Espaço Imaginário da Narrativa House, apresento um estudo geral sobre a narrativa da House Music, que nesse trabalho é um fator tratado como algo que teve seu início quando o estilo ainda não havia sido batizado, era apenas a Disco Music *underground* soando no sistema de som de uma localização específica: o Paradise Garage, também conhecido popularmente como Gay-rage. No percurso do capítulo, uno as fontes documentais citadas anteriormente aos estudos narrativos de Blanchot com base nas obras *Odisseia* e *Moby Dick*, a esferologia de Sloterdijk e as constatações sobre devir e devir-negro de Deleuze e Mbembe, respectivamente. É observado como a narrativa da House Music foi se desenvolvendo ao longo do tempo com base em renúncias, devires e na imunização minoritária do povo periférico por meio da cultura da Disco Music, estilo do qual

o House surgiu e se desmembrou com o tempo. No capítulo A Metamorfose da Experiência, abordo o surgimento da forma da House Music e como a sua experiência e o seu experimento surgiram, a experiência, o ter, perdida ao longo do tempo pela comercialização do estilo, e o experimento ainda presente em diferentes cenários por meio do que é feito. Em O Experimento Destrinchado abordo aspectos da House Music que vão do papel do *disc jockey* e dos produtores musicais dentro da narrativa e seu arquivo histórico por meio das constatações de Barthes, sobre a morte do autor e Borriaud, sobre a reprogramação do mundo por meio da arte contemporânea, aos estudos sobre festa e mito e também da dualidade entre os aspectos apolíneo e dionísio das artes, respectivamente de Jesi e Nietzsche. Para um maior aprofundamento no âmbito catarinense da House Music, fator que carece de fontes publicadas, foram feitas entrevistas com pessoas chave do cenário que, além da experiência prática, possuem o conhecimento da história do estilo musical e sua cultura. Não só indivíduos catarinenses foram entrevistados, mas também pessoas de demais estados que já tiveram e ainda tem contato com o cenário de Santa Catarina por meio da participação em eventos como frequentadoras, produtoras de eventos, artistas ou todas as opções anteriores. Como consequência da pandemia causada pelo Novo Coronavírus e suas restrições preventivas, a pesquisa teve de ser realizada por meios alternativos ao contato em eventos e entrevistas presenciais, que seriam as primeiras opções. No lugar das medidas que seriam tomadas em primeiro momento, foram utilizadas videochamadas pelo aplicativo Google Meet e conversas via texto e áudio pelo aplicativo WhatsApp. As fontes foram escolhidas com base em contatos pessoais anteriores e também selecionadas com base em grupos específicos sobre House Music, seus eventos e derivados em redes sociais. Também nas redes sociais foi divulgada uma pesquisa quantitativa na plataforma Google Forms. A pesquisa funcionou com perguntas chave para um entendimento melhor do funcionamento do cenário. Ao pesquisar nas plataformas Google Acadêmico (utilizando nessa também a pesquisa em língua inglesa), Portal de Periódicos CAPES e Catálogo de Teses & Dissertações Capes pela palavras-chave *House Music narrativa* e *House Music narrative*, constato que não existem pesquisas envolvendo narrativa e o objeto aqui presente. Utilizando *House Music Experiência* e *House Music experience* foi encontrada apenas uma tese de Abreu (2011) chamada Experiência Rave: entre o espetáculo e o ritual. A pesquisa aborda perspectivas benjaminianas também encontradas no trabalho que apresento, porém, com foco no estilo musical Trance, também de música eletrônica e também uma das evoluções da House Music. Em uma pesquisa utilizando as palavras-chave *House Music Santa Catarina*, pude encontrar o artigo de Behling e Mallmann (2017) intitulado *A Linguagem Visual na Comunicação dos Principais Clubs de Música Eletrônica de Santa*

*Catarina*, focado na análise de peças gráficas e com o objetivo de encontrar convergências nas divulgações visuais. Sobre o assunto aqui tratado, nada foi encontrado na pesquisa de estado da arte, logo, coloco este trabalho disposto a evoluir os estudos na área de forma que a cultura aqui abordada seja cada vez mais entendida além de suas batidas compassadas permeadas por sintetizadores.

## 2 ESPAÇO IMAGINÁRIO DA NARRATIVA HOUSE

O DJ Vince Lawrence, um dos personagens e também narradores do documentário *Pump Up The Volume* (2001), material de caráter participativo, ou seja, com visível influência do documentarista e de sua equipe no conteúdo exibido (NICHOLS, 2005, p.153), inicia os primeiros minutos do documentário já relatando que, se alguém houvesse surgido com a possibilidade da música que ele e alguns amigos produziam e tocavam em porões dominar o mundo, ele pediria um pouco do que a pessoa fumou, já que, na época, a possibilidade era equiparada à loucura (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

Para ilustrar tais fatos devo introduzir conceitos abordados por Maurice Blanchot (2005) em sua análise da narrativa clássica. O autor apresenta uma alegoria sobre a narrativa no episódio contado por Homero em sua *Odisseia*. No livro, escrito há aproximadamente três mil anos, o autor narra a história de Ulisses, rei da ilha de Ítaca e protagonista na vitória da guerra entre gregos e troianos.

Após a guerra, a tripulação liderada por Ulisses passa por barreiras para alcançar a volta à ilha de Ítaca. Entre lutas e desencantos, fugas e conflitos, o herói se vê na Ilha de Eana, lar da deusa Circe, após encantar os homens de Ulisses e transforma-los em porcos, é confrontada pelo guerreiro. Encurralada pela espada de Ulisses, a deusa promete reverter a transformação que os tripulantes sofreram, porém dessa vez encanta o próprio Ulisses.

Após diversos apelos de seus companheiros de tripulação, Ulisses resiste aos encantos e recebe de Circe o direito de exercer a vontade de regressar à Ítaca. A Deusa, não obstante em deixar o personagem e seus homens voltarem para a terra natal, também alerta Ulisses sobre mais um perigo dos caminhos marítimos de Poseidon, a Ilha das Sereias. O aviso, futuramente, percalçaria sua jornada de transformação em um narrador.

No caminho, Ulisses e seus homens se deparam com a Ilha das Sereias, seres voadores da mitologia grega que, pelo canto, induzem homens a se entregarem a própria morte. Tal entrega seria certa sem as precauções tomadas com base nos conselhos da Deusa Circe. Ainda na Ilha de Eana, a personagem alerta que, para sobreviver ao canto das sereias, o guerreiro deve tapar os ouvidos de sua tripulação com cera para que nenhum homem ouça o canto dos seres. Além disso, Ulisses deveria se amarrar no mastro do navio, dando ordens para que nenhum dos tripulantes o desamarrasse.

Ulisses e seus homens, ao se depararem com a Ilha das Sereias, seguem os avisos de Circe. A tripulação passa por ela e sobrevive intacta, como se não houvesse passado pelo

local. O mesmo não pode ser dito de Ulisses. O ato de se amarrar no mastro de sua embarcação possuía, além do propósito maior de proteger a vida do protagonista, o objetivo de que ele ouvisse o canto das sereias sem se entregar.

Para Blanchot (2005) a narrativa não é um relato de um acontecido, mas o próprio acontecimento. Está sempre por vir. Aquém para chegar além. Sempre chegando, porém já passado. Ela ocorre no que é chamado pelo autor de tempo puro. O tempo em seu estado primordial, paralelo à realidade em que vivemos mas não totalmente fora da realidade, assim apto a criar um espaço imaginário onde a narrativa se constrói (BLANCHOT, 2005, p.17).

Tendo as observações de Blanchot (2005) devo esclarecer que a narrativa não é apenas um relato ou um momento em que o acontecimento é impresso de maneira exata, dotado do mais alto grau de verossimilhança. A narrativa acontece a partir do momento que o relato começa a ser feito e isso independe da quantidade de vezes em que a mesma história é contada. Em todas elas será um novo acontecimento.

No uso da linguagem articulada às memórias, que podem também se entrelaçar umas com as outras com o passar do tempo, a narrativa acontece e o acontecimento sobrevive por meio da narrativa. A narrativa não se repete. Ocorre em cada vez que uma história é contada. Em suas diferentes repetições, ela se aproveita do seu tempo próprio para ser cada vez reinventada, resultando em difusões das bordas entre passado, presente e futuro. O tempo futuro como espaço virtual, lembrança e esquecimento, porém, como aborda Blanchot (2005), não totalmente fora da realidade, como o que passaria o protagonista da Odisseia de Homero.

O ato não só preserva a vida de Ulisses, como o transforma em quem narra. Ao ouvir o canto e sobreviver, o herói da Odisseia passa pela experiência deslocada do tempo presente e obtém o que contar. A experiência entre sanidade e entrega passada por Ulisses proporciona a transformação. O comandante, naquele momento, se coloca no mesmo local de Homero. (BLANCHOT, 2005, p.8).

Não entregue, porém, sem abdicar da experiência do canto das sereias, Ulisses se encontra dentro do tempo puro que se encontra a narrativa. O caráter delirante e sedutor das frequências sonoras emitidas pelos seres o leva quase ao extremo, porém, o por vir do espaço imaginário foi presenciado pelo personagem.

Lawrence, já de início, possui um dos aspectos principais trazidos por Blanchot (2005) e reconhecidos pelo autor como a lei secreta da narrativa. Ao negar a princípio qualquer tipo de possibilidade de sucesso da música que ele fazia com os amigos em porões, o que seria reconhecido futuramente como House Music, o músico deixa claro que excluía, na época,

qualquer tipo de alusão a um objetivo ou destino. A narrativa quando conduz, o faz pela renúncia (BLANCHOT, 2005, p.7).

A exclusão de possibilidades de sucesso da House Music narrada por Lawrence no documentário é um dos aspectos observados no que é uma narrativa primordial do estilo. Ao se abster de possibilidades e, conseqüentemente, de possíveis filtros comerciais, Lawrence pôde renunciar às seduções mercadológicas, as sereias de seu tempo, se amarrando no mastro do que considerou uma impossibilidade, tornando-se um narrador.

É importante frisar uma diferença que ocorre entre as duas renúncias apresentadas até então. A de Ulisses ocorre de uma maneira que existe apenas o silêncio, já que havia a pretensão de ouvir o canto das sereias. A de Vince Lawrence é contrária. É uma renúncia às possibilidades mercadológicas, porém, com o grande diferencial que é a música. Podemos observar que na Odisseia a renúncia é feita justamente para ouvir vibrações sonoras. Na narrativa de Lawrence, as vibrações sonoras foram fruto da própria renúncia.

Lawrence, a princípio, nega que a música possa fazer sucesso, por mais que em nenhum momento negue que queira o sucesso comercial, mas não nega que pode fazer música. Se indispõe a enxergar e muito menos a se entregar à possibilidade e eventuais desejos de futuros comerciais para o estilo musical que começava a surgir. Posso observar que o espaço imaginário que resulta na construção de narrativas foi aberto nesse exato momento por sua renúncia. A possibilidade na exclusão do destino que seria o sucesso mercadológico.

Despretensiosamente, a possibilidade teve início com o estouro da Disco Music após o sucesso do filme *Saturday Night Fever* (Os Embalos de Sábado a Noite), filme estrelado por John Travolta no ano de 1977. Com a popularidade, a Disco Music foi o estopim para a abertura de casas de eventos direcionados à dança e ao estilo musical, e assim, no ano de 1978, surge o hoje extinto *Paradise Garage* (Anexo A), *club* de disco music periférico em Nova York (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

Mel Cheren, namorado de Michael Brody, fundador do *Paradise Garage*, explicita que o intuito da abertura do *Garage*, conhecido também como *Gay-rage*, sempre foi juntar todos os tipos de pessoas com o seguinte raciocínio: “se as pessoas dançarem juntas, também poderão conviver juntas” (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Posso observar que o comentário de Cheren transparece uma constante preocupação com a propagação da diversidade por meio da cultura musical.

Segundo o *clubber* Luis Santiago, frequentador do *Garage*, de fato todo o tipo de gente poderia ser encontrada no ambiente, gerando uma mistura massiva de pessoas. Além disso, narra que fatores como bebidas combinadas com drogas eram secretamente fornecidas e

também não era nada incomum encontrar pessoas do mesmo gênero e também de gêneros diferentes praticando sexo em locais obscuros da casa (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Tudo isso era embalado pelas apresentações de Larry Levan (Anexo B), DJ que, de acordo com Reynolds (2013), foi o responsável pelo início da estética do *disc jockey* como conhecemos atualmente.

Em Chicago, a cena também começava a aflorar dos mesmos moldes, porém, com um diferencial que iria definir o batismo de uma nova manifestação cultural. O equivalente ao *Garage* na cidade tinha o nome Warehouse. Posso observar pelas palavras da *clubber* Screaming Rachel Cain que as características do *club* são similares a da danceteria nova-iorquina (Anexo C). Calor, estrobos de diversas cores e uma mistura de corpos, sendo eles em sua maioria de homens negros homossexuais (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

O DJ Duane Buford endossa a frase dita anteriormente por Mel Cheren, já que acredita que as características contribuíram, na época, para uma pequena mudança de percepção, já que heterossexuais que frequentavam a casa perceberam pela primeira vez que poderiam conviver com o público LGBT (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Por meio da interação ocorrida na festa, havia uma integração de dois públicos que normalmente não se misturavam no mesmo ambiente.

Por outro lado, tal integração não acontecia dentro da perspectiva racial. Depois do sucesso comercial de Saturday Night Fever (Os Embalos de Sábado a Noite) e, conseqüentemente, do impulso comercial da Disco Music, represálias tiveram início dentro da mídia conservadora dos Estados Unidos. O evento Disco Demolition Night, promovido pela Major League Baseball em junho de 1979, escancarava a discriminação racial e cultural sofrida pela música negra, porém, com foco na Disco Music.

No evento, protagonizado pelo radialista Steve Dahl, tido por Reynolds (2006) como um roqueiro frustrado, palavras de ordem<sup>3</sup> (Anexo D) contra o estilo musical eram gritadas pelas pessoas presentes no lotado estádio Cominskey Park, de Chicago, no intervalo de jogos das equipes Chicago White Sox e Detroit White Tigers<sup>4</sup>. A organização do evento esperava um público de 20 mil pessoas, 5 mil a mais do que de costume nos jogos de Baseball. Pela adesão dos adeptos de Dahl, 50 mil pessoas foi o público registrado no recinto (Reynolds, 2006, p. 35).

---

<sup>3</sup> A palavra de ordem “*disco sucks*” marcou o evento.

<sup>4</sup> Detroit seria, futuramente, o polo principal do irmão mais pesado da House Music, o Techno.

Durante o evento, o radialista explodiu (Anexo E) uma montanha de discos de vinil no meio do campo esportivo. Lawrence observa que não existiam apenas álbuns de Disco Music e que as pessoas se enganavam sobre o que era o estilo musical. Ele também nota que os enganados não seriam por um álbum do Metallica, mas talvez de Marvin Gaye. O evento mostra que o antagonismo opressivo do racismo foi formativo na criação do por vir da House Music.

Tais constatações podem ser ilustradas utilizando de outra análise feita por Blanchot (2005) dessa vez, sobre a narrativa moderna, encontrada pelo autor na obra *Moby Dick*, de Herman Melville. Na história, o protagonista Ishmael, tripulante da embarcação Pequod, possui mais o papel de narrador quanto de personagem. O foco acaba sendo colocado no sentimento de vingança do capitão Ahab, que ao dedicar a sua existência à caça da baleia branca que dá nome ao livro e o deixou mutilado, se perde enquanto figura fanática e ditatorial.

Em sua busca mesquinha e vingativa pela baleia, no ato final do romance, Ahab, em sua última oportunidade de caça, arreja o seu barco após avistar *Moby Dick*. No encontro, a embarcação é destruída em um salto do animal. Ahab golpeia a baleia com o seu arpão duas vezes. Na segunda, a corda da arma lhe envolve o pescoço, arremessando Ahab para o mar, o lançando junto à *Moby Dick* e o fazendo se perder nas suas ambições de vingança.

Observo que a diferenciação das histórias é algo já aparente em aspectos estéticos. O herói da Odisseia se recusou a participar do processo de metamorfose que Ahab se entregou. Ulisses ouviu as sereias e manteve a sua identidade. Após o acontecido, o personagem se torna narrador em um mundo que, talvez, fosse apenas um pouco mais pobre pela ausência de ruídos marítimos e cantos, mas mais seguro.

Já por seu primeiro encontro traumatizante com *Moby Dick* até a sua metamorfose, Ahab se torna um ser que não se encontra mais com o seu eu, que se afunda cada vez mais em um espaço sem mundo (BLANCHOT. 2005, p. 16-17). Ahab se funde pouco a pouco até a derrocada final de sua identidade no tempo primordial da narrativa. *Moby Dick* simboliza o outro na narrativa de Melville, a baleia que antagoniza forças com Ahab e lhe provém a subjetividade que constrói a narrativa.

Melville coloca em evidência no seu romance a habilidade narrativa na relação com a força oposta. Ahab possui, por um lado, a capacidade de narrar pela existência de seu outro. Sem *Moby Dick*, o personagem nunca teria o que narrar, não teria que navegar até o encontro de sua oponente se transformando em uma figura tirano-vilanesca. Tal tipo de entrega possui os seus riscos, já que no, digamos, auto arremesso de Ahab à *Moby Dick*, a narrativa se perde, deixa de existir.

Na narrativa da House Music não é diferente, devo pautar que negação presente na adaptação aos aspectos mercadológicos citada por Lawrence não é a única renúncia observada. O racismo, como outro da House Music, como Moby Dick para Ahab, acaba definindo o estilo com base também em renúncias. A cultura House começa a formar a sua narrativa na afirmação da liberdade de seus adeptos originais quando fica ciente e não aceita a opressão racial que a Disco e a música negra em geral sofriam.

Essa subjetividade que se constrói com base na coexistência com manifestações sociais e midiáticas racistas, como ocorre no episódio que Ahab só é quem é por causa da baleia, tem um efeito quase que imediato de emergência no que posso colocar como a criação de um ambiente em que as opressões raciais, xenofóbicas e de orientação sexual não só eram mal vistas, mas também repudiadas. A Disco Music começa se firmar como muito negra e muito gay para os Estados Unidos e cai no esquecimento para a indústria fonográfica, mas, por meio de subjetividades que ali ganham forma, passa a se transformar em algo maior dentro do circuito *underground* (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

De acordo com o que pode ser observado com as colocações de *clubbers* como Luis Santiago e Screamin' Rachel Cain (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa) e do jornalista Simon Reynolds (2013), independentemente do local onde a House Music acontecera, seja ela já evoluída em batidas eletrônicas ou no seu estado rudimentar Disco, a característica principal foi a aceitação às diferenças tendo a música e a dança como fatores principais de uma cultura que, no início, foi calcada por homens negros e homossexuais, esses em maior parte, acompanhados de outros grupos colocados em condição de subalternidade.

Isso me faz novamente trazer para a discussão a frase de Mel Cheren; “se as pessoas dançam juntas, elas podem conviver juntas também” (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Cheren, ao proferir a frase, entra em mais um dos conceitos essenciais para o entendimento narrativo da House Music; a coexistência. O estilo musical feito em porções, o que Lawrence renunciou qualquer tipo de sucesso mercadológico a priori, é apenas uma peça de uma construção coletiva de grupos subalternos.

O repúdio à opressão cultural racista despertou nos adeptos da cultura House o sentimento da busca pela aceitação de quem se é. Isso ocorreu dentro dos *clubs*, onde essa manifestação explícita poderia acontecer sem o risco de represálias violentas sofridas em outras esferas. A busca pela criação de uma macro esfera de imunização minoritária, formada por minorias oprimidas pudessem se manifestar sem medo, mesmo sabendo de suas condições subalternas, é um dos planos principais dos primórdios da House Music.

Nessa busca não há espaço para um terceiro. A coexistência com a opressão serve como combustível para a criação de uma nova esfera de proteção, de segurança, que é íntima, sem mais abertura para que o outro da narrativa se coloque como um empecilho. Sem os impedimentos causados pela subalternidade do povo envolvido na cultura House. A serventia do outro é apenas o que dá início ao surgimento das subjetividades. Logo, a narrativa primordial da House Music se coloca cada vez mais como algo livre das opressões da cultura dominante dos Estados Unidos.

Sloterdijk (2016), partindo do princípio da esfera de proteção uterina do feto, defende que a criação de esferas de segurança é uma necessidade, um anseio. O ser humano sente-se perplexo e sem perspectivas quando se vê sem tais camadas protetivas, o que explica a fuga de comunidades inteiras às religiões e demais manifestações místicas. Porém, com a evolução tecnológica e a queda das hegemonias religiosas, as esferas majoritárias antes suficientes se reproduzem em outras menores, mais delimitadas.

Essas reproduções tem como objetivo uma substituição da suposta camada protetiva mística e divina anteriormente tida como suficiente. O autor frisa alguns exemplos como o estado de bem estar social, o mercado capitalista e as esferas midiáticas para ilustrar tais modalidades esferológicas. O processo substitui objetos não mais pertencentes às crenças e às virtualidades cosmológicas, mas sim ligadas principalmente ao poder de consumo, à inserção no âmbito neoliberal.

Porém, no processo de reprodução moderno calcado por evoluções tecnológicas, urbanização, poderes e consumos, Sloterdijk (2016) frisa que as massas marginalizadas e desprezadas da sociedade são esquecidas e jogadas ao relento. As minorias subalternas presentes nos suburbanos e marginalizados perímetros que foram palcos da cultura primordial da House Music estão inclusas nessa fatia da população. Nesses âmbitos, a população fica de fora das perspectivas neoliberais de inclusão pelo consumo, isso cria uma carência que resulta na produção de novas esferas.

Tendo pessoas negras e latinas como personas principais, a população periférica de Chicago e Nova Iorque sofria no período de surgimento da House Music, principalmente, com aspectos relativos aos exemplos citados por Sloterdijk (2016) onde o autor explica as esferas modernas de imunização. Negligência por parte do estado, pobreza financeira e desprezos culturais vindos das esferas midiáticas, como podemos observar com o evento da Disco Sucks, campanha motivada pelo racismo.

Nesse caso, negros, homossexuais e latinos habitantes de bairros com alto grau de pobreza e opressão policial unem-se à Disco Music, já apropriada e posteriormente desprezada

pelo mercado fonográfico, na criação do que seria um de seus pontos de fuga e encontro, seu abraço circundante (SLOTTERDIJK, 2016, p. 27), porém, seria de um exacerbado simplismo resumir a narrativa da House Music a apenas essa perspectiva, já que outros fatores estão envolvidos no que constrói a população criadora de tal esfera.

Como já citado anteriormente, nem todos eram negros dentro dos *clubs* e da cultura House no seu estado primordial, mas devo observar por meio de Mbembe (2014) que é reduutivo pautar o negro apenas a partir da cor ou também das origens africanas. O autor propõe que a razão negra foi construída com base em um histórico de opressões e explorações sofridas desde o colonialismo europeu até os atuais dias, em que possuímos boa parte do mundo dentro de posições subalternas por culpa do neoliberalismo.

Mbembe (2014) é enfático ao propor em suas observações que o negro como sujeito, à princípio, não existe, é uma construção histórica. Essa construção abre um espaço para que pessoas não identificadas e nem fisiologicamente negras possam, eventualmente, se depararem com a razão negra, serem encontradas por ela por meio de algumas condições particulares. O fenômeno é classificado como o devir negro do mundo. Para o autor, o Negro e a raça significaram e ainda significam, para os imaginários das sociedades europeias, designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa. O negro é aquele que se vê quando nada se vê. O que foi inventado, mas nunca é e nem será objeto de desejo de transformação do próprio inventor, que nunca irá querer ser a invenção (MBEMBE, 2014, p.10-11).

A invenção do negro possui o colonialismo como o primeiro fator. Ao reduzir o corpo e o ser vivo à aparência ou à cor da pele, os mundos euro-americanos, em particular, fizeram do negro duas versões de uma única e mesma figura, a da loucura codificada. O negro, a partir de sua criação desumana pelas mãos do colonizador, se tornou um corpo não justificável, apenas manipulável, domesticável e facilmente desprezível. Além de tudo, o negro também viraria uma mercadoria, uma moeda, com a implementação da escravatura (MBEMBE, p. 11-12).

O sofrimento envolvido na criação do negro é uma das características do devir-negro, logo, vão ao encontro os que sofrem em proporções e situações similares, porém, Mbembe (2014) traz que não apenas os problemas são um meio de embarque ao encontro da razão negra. O devir-negro também consiste em uma ambivalência entre a opressão e uma força de resistência surgida com base na linguagem resultante da luta contra as condições subalternas.

O negro, para o autor, é uma construção feita com base em três períodos que se complementam no último deles. Em primeiro momento, no primeiro capitalismo, o indivíduo

de pele preta que foi trazido a força do continente africano é envolvido em uma relação de trabalho escravo, na coexistência opressiva com o colonialismo euro-americano. Esse indivíduo aparece como um sujeito que é construído, é moldado com um propósito de manipulação, de perda da condição de sujeito em detrimento de uma exploração material que apaga subjetividades.

No segundo momento, Mbembe (2014) aborda que, com base nessa perda de condição de sujeito, houve uma guinada dos indivíduos colocados em condições escravas por meio da força da linguagem, essa proporcionando não uma devolução do que era o indivíduo africano de pele preta, mas uma nova condição de sujeito surgida com base em levantes contra as péssimas condições de vida, a opressão e a subalternidade. Os fatores anteriores colocam condições particulares e importantes para o surgimento do que é colocado pelo autor como o devir-negro do mundo.

O devir-negro do mundo é o que é colocado pelo autor ao analisar o neoliberalismo, que coloca a maior parte da humanidade nas condições subalternas e na produção de linguagens subversivas observadas nos dois momentos anteriores. Ao chegar nesse estágio, não apenas o indivíduo de pele preta sofre o que já sofreu durante toda a história de seu povo. Negro, enfim, é colocado como uma condição. Tal condição é proporcionada pelo encontro, pelo devir.

Portanto, o devir-negro consiste na ida de algum ou de múltiplos fatores envolvidos na construção do sujeito negro ao encontro de grande parte do mundo por meio das condições subalternas de vida. Na construção baseada em ações exploratórias, opressoras, em que o colonizador euro-americano foi o construtor. O devir-negro, explicando em um exemplo atrelado ao objeto deste trabalho, encontra os demais grupos periféricos e jogados ao relento da sociedade com as mazelas sociais e econômicas em que eles convivem e coexistem. O cenário construído pelo público de baixa-renda, latino e homossexual de cores de pele diferentes era encontrado também pelos fatores que forjaram o negro como condição.

Luciana Xavier de Oliveira (2018), em sua análise da música negra, focada na cena Soul do Rio de Janeiro, diz que esses cenários englobam possibilidades performativas que se diferenciam por serem estrategicamente possíveis de serem compartilhadas no momento das festas “pois o estilo abre uma multiplicidade de escolhas sobre como agir e também sobre quem ser em dado momento. Se as identidades culturais são relacionais e convenientes, elas possibilitam novos arranjos, a fim de garantir a sobrevivência por meio da partilha de experiências e sensibilidades” (XAVIER DE OLIVEIRA, 2018, p.274)

Xavier de Oliveira (2018) aborda que essas experiências e sensibilidades podem ser geradas por meio de uma proposição de imagens e discursos. Essa geração, quando opera,

provém uma valorização estética com base em celebrações da diferença, e isso toma o lugar de atuações político-pedagógicas convencionais. Posso propor que a House Music, na performance, também acaba gerando essa celebração, como é observado nas falas de Luis Santiago e Screamin' Rachel Cain (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa), essas citadas anteriormente e proferidas na direção de uma celebração da liberdade por meio da festa de House Music. Em sua articulação sobre a cena Soul do Rio de Janeiro, que se aproxima muito em sua performatividade do que observo aqui sobre a House Music. Xavier (2018) comenta:

Era nas pistas de dança dos bailes onde se performava um ideal de negritude (ou uma negritude ideal) que dizia respeito a estilos, afetos e sentimentos, também estrategicamente compartilhados com outros grupos, atravessando fronteiras de cor e classe, a partir da valorização de uma estética que reivindicava, no terreno da ação política, uma maneira de ultrapassar barreiras impostas pelo racismo e pela desigualdade” (XAVIER DE OLIVEIRA, 2018, p.16).

Posso observar que, dentro da articulação aqui presente, essa relação performática de arranjos surgem na House Music por meio do devir-negro. A experiência, essa que ainda será trabalhada no capítulo a seguir, e suas sensibilidades, na House Music, surgem por meio dessa partilha. Surgem no refúgio em uma esfera de proteção minoritária frequentada pelo público subalterno. Mas não só o povo e a cultura preta surgem aqui como minorias constituintes dessa esfera que narra a House Music.

Como citado anteriormente, além das questões relativas à negritude que surgem por aqui abordadas por Mbembe (2014) e Xavier de Oliveira (2018), a homossexualidade masculina também era frequente no início da House Music. A cultura foi calcada por corpos que não estavam no padrão branco e heterossexual dos conservadores anos 1970. Para contextualizar melhor a importância da cultura gay no início da narrativa House, devo me ater ao trabalho de Judith Butler (1993), uma das filósofas da teoria *queer*<sup>5</sup>, para melhor compreensão dos assuntos tratados.

Para Butler (2019) há uma constante necessidade por meio das sociedades de legitimar, tornar humano, apenas o que está dentro dos padrões normativos, que são, como o negro para Mbembe (2014), uma condição, uma construção social. Para a autora, tudo o que não é enquadrado dentro da performática normativa dos gêneros é colocado dentro de um

---

<sup>5</sup> Termo que, em tradução livre, pode ser lido como anômalo, anormal ou estranho. Para Butler (2019), classificação dos corpos que não se adequam dentro da exigência normativa dos padrões de gênero ou orientação sexual.

escopo abjeto do mundo e tido como desumano. Considera-se como humano apenas aquele que, pela performance, reforça de maneira comportamental o que é esperado de seu sexo biológico. O estranho, o diferente do que é construído dentro dos papéis de gênero independente de sexualidade, é descartado.

A sociedade impõe que a formação de sujeitos requer uma identificação com o fantasma normativo do sexo, e essa identificação produz um sentimento de abjeção, um repúdio pelo diferente que é indispensável para a formação do sujeito. É um sentimento que cria essa abjeção como condição para o sujeito como uma ameaça. Além disso, a materialização de um determinado sexo se preocupará sobretudo com a regulação das práticas que a identificam de tal forma que a identificação com a abjeção de sexo será persistentemente repudiada. (BUTLER, 2019, p.19)

A estereotipagem relacionada aos gêneros é algo que não se enquadra no que é tido pela autora como queer. A teoria queer propõe, inclusive, a abolição da construção social que são os gêneros. É um embarque rumo à aceitação de todo o tipo de condutas sexuais e de identidades que são tidas como desviantes do que está dentro dessa condição. O objetivo político da teoria queer é sair da perspectiva patológica, em que os problemas de gênero são tratados e investigar com maior precisão as problemáticas éticas em que o sujeito enquadrado como *queer* se vê encurralado pela sociedade como um corpo preso, não permitido, subalterno e marginalizado

Butler (2019) aborda que a sua obra não está trazendo apenas a reflexão de que os corpos aparecem, de forma epistêmica ou teórica, a certa distância dos próprios corpos. A autora esclarece que, na verdade, está perguntando como os critérios inteligíveis de sexo, ou seja, as questões biológicas, operam para a construção de um campo de corpos e como se pode entender de maneira mais precisa a produção dos corpos que são proibidos, abjetos, não aceitos pela sociedade heteronormativa.

O *queer* não é apenas o homossexual, o gay, a lésbica. O sujeito dentro do aspecto *queer* é um sujeito que está fora do que é tido como aspecto aceitável pela sociedade. Como o nome da obra *Corpos Que Importam* já indica, o sujeito *queer* está fora das formas dignas de importância para quem o vê. Uma reflexão que devo trazer para abordar o *queer* é a de que a heteronormatividade também está presente dentro da vivência gay. Mesmo envolvidos no desejo por pessoas do mesmo sexo biológico, os corpos ainda podem se adequar aos padrões de aceitação da heteronormatividade, ao que não é subalterno quando se trata da imagem de gênero construída socialmente.

*Queer*, em uma tradução livre para o português do Brasil, significa estranho. Como dito anteriormente, os corpos que desejam e se relacionam com pessoas do mesmo sexo ainda podem ser corpos identificados e aceitos pela sociedade heteronormativa. Isso ocorre quando há uma existência que exclui comportamentos que, supostamente, são degenerados. Um homem gay ou uma mulher lésbica dentro dos padrões comportamentais impostos aos seus gêneros ainda são olhados com maior aceitação pela sociedade fora dos momentos afetivos.

As figuras do homem que abre mão de sua masculinidade para adotar trejeitos de feminilidade, ou até se enquadrar dentro dos papéis impostos ao gênero feminino, ou também da mulher que segue o caminho oposto e se adequa dentro dos padrões masculinos, já não são olhadas da mesma maneira. Há também as figuras que resolvem transitar entre os dois ou simplesmente não se adequarem a nenhum deles. De acordo com os aspectos que anteriormente foram abordados em relação à negritude, posso sugerir que o homem negro e gay dançante nas décadas de 70 e 80 também não atrairia um olhar sutil. O maior público da narrativa inicial da House Music se enquadra também na perspectiva *queer*.

No início da narrativa da House Music, a figura do homem negro gay dançante, afeminado e livre de suas amarras encontra uma das suas esferas de proteção, sua liberdade espiritual em vida. No documentário experimental performático *Tongs Untied* (1989), que aborda a quebra do silêncio do negro gay nos EUA, um dos fatores abordados é a falta de apoio dentro das comunidades afro-americanas protestantes e na elite negra, que leva indivíduos a se calarem para não terem que se sujeitar a situações que excluem as subjetividades.

No documentário, são simuladas por declamação algumas situações em que um sujeito negro religioso ou político afronta o outro: “Abominação! Isso é uma abominação. Homens não devem se deitar com outros homens.”, diz um pastor preto. “Eles dizem que estamos no mesmo barco. Que deveríamos ser irmãos. Mas para aceitar o seu parentesco político ou de outro modo, o que eu quero saber é onde está a lealdade deles? “No dia do juízo final, ele será negro ou gay?”. (TONGS UNTIED, 1989, tradução nossa).

Mesmo dentro de um escopo em que indivíduos da mesma cor estão ocupando o mesmo espaço, práticas opressoras ainda podem ser presentes. Mbembe (2014) deixa claro em seu texto que há uma diferença entre o indivíduo de pele preta e o sujeito negro, esse último colocado como condição pelo devir-negro proporcionado pelas condições subalternas impostas pelo neoliberalismo. Nas décadas em que a House Music começava a dar seus primeiros passos, os corpos pretos gays ainda não importavam, eram abomináveis, mesmo para pessoas de sua própria cor. O homem preto gay que não escolhia o silêncio era privado inclusive de sua própria sujeição como negro.

Temos, até os dias presentes, grandes problemas com práticas opressivas como o racismo e a homofobia. No fim da década de 1970 e começo da de 1980 tais problemas eram de outra ordem. Brewster e Broughton (2000) trazem em seu livro *Last Night a DJ Saved My Life* que a House Music, já após ter a sua estética definida e o seu batismo, também era conhecida pelo público norte-americano, inclusive pelo público negro heterossexual, como *fag music* (música de bicha). Na House Music, o queer de Butler (2019) é mais um provedor do devir-negro. Os corpos pretos abjetos, abomináveis, inaceitáveis por serem afeminados e dançantes, devém o negro construído pelo colonialismo.

Aqui posso observar mais uma vez a contribuição de Xavier de Oliveira (2018) ao trabalhar a fuga da mercantilização dentro das cenas musicais pretas. Posso argumentar que o consumo por si só, sem a devida fuga por meio da performatividade apresentada pela autora, vai no caminho contrário ao que consiste no *queer* de Butler (2019) e ao que experimenta o devir-negro de Mbembe (2014). Ambos conceitos não são mercantilizáveis. O devir-negro é experienciado, ele vai ao encontro do indivíduo por condições de subalternidade que ocorrem sem planejamento prévio. O *queer* é abjeto e abominável, descartado pela sociedade de consumo justamente por não estar dentro dos padrões comerciais.

A festa de House Music em sua narrativa primordial, então, é um lugar de devir, principalmente onde se devém negro. Posso observar então que essa narrativa pode não sobreviver a partir do ponto em que se nota a perda dessa fuga dessa mercantilização onde ocorre o devir-negro. Um local onde apenas há mercantilização e não há contato com fatores que podem proporcionar um encontro com o devir-negro, onde as minorias que compõem as esferas de proteção citadas por Sloterdijk (2016) não estão presentes, pode não possuir mais a mesma narrativa. Devo retomar por hora o estudo dessa narrativa primordial para, mais a frente, discutir mais sobre a festa de House Music e como ela opera em Santa Catarina.

Segundo Brewster e Broughton (2000), as festas de House Music traziam liberdade em vida. Essa liberdade inclui fatores como os trazidos por Butler (2019) em suas reflexões sobre padrões e representações sexuais normativas e se manifestou por meio da dança, essa batizada como *jack*. A dança foi criada especificamente nos eventos de House e consistia em movimentos que imitavam um ato sexual, sendo seu nome também uma onomatopeia para o barulho que o ritmo constante do ato de penetração sexual faria.

As obras de Brewster e Broughton (2000), Reynolds (2006) e o documentário *Pump Up The Volume* (2001) convergem constantemente, apresentando apenas detalhes complementares e poucas discordâncias. Um dos fatores que são narrados exatamente da mesma maneira é a questão do *jack*. Nas três obras é abordado que a dança ocorria em diversos

momentos das festas de forma generalizada e existiam pessoas dançando *jack* com pessoas do mesmo sexo ou do sexo oposto e dançando *jack* até mesmo com a parede, com a caixa de som ou com pilares. Para Simon Frith (1998):

A relação entre "ouvir" música e "mover-se" para a música é, em suma, uma questão de convenção, assim como que tipo de movimento fazer; até mesmo uma resposta espontânea deve ser codificada como "espontânea: 'A próxima questão é quando um movimento para música se torna uma dança para música, e há duas questões aqui: a natureza da conexão entre o que é ouvido e o que é feito, e a questão da forma, a relação entre um movimento e outro - quão livres somos para nos mover, como sabemos qual movimento é apropriado? A questão aqui é o controle: dançar é caminhar, pode-se dizer, como cantar é para falar. Quando dançamos, sujeitamos nossos movimentos corporais a regras musicais (somos menos livres do que quando caminhamos), e ainda em nossa própria autoconsciência, parecemos revelar mais claramente nosso sentido físico de nós mesmos; expressivo. (FRITH, 1998, p.220, tradução nossa)

Devo observar que, se para Frith (1998), o indivíduo está se sujeitando os movimentos a regras musicais, no caso da House Music, a batida contínua surge como tal regra. O movimento do *jack*, como anteriormente observado, também imita a movimentação contínua do ato sexual. O autor indica que, por mais que sejamos menos livres do que quando caminhamos, parecemos revelar mais de nós mesmos no sentido físico. Observo que o *jack*, dentro do que é observado na citação acima, dentro da narrativa primordial da House Music, é um dos fatores que mostra essa revelação da autoconsciência do público presente.

Dentro do contexto em que a House Music surgiu, permeado pelo devir-negro e pelo *queer*, a liberdade proporcionada pela experiência também é manifestada por meio da dança. O *jack* como essa manifestação ocorrida em uma esfera que, por meio do devir, liberta o público de amarras instituídas por mazelas sociais como o racismo e a homofobia e dá espaço para o outro. Não apenas o *jack*, já que ele constitui os primórdios da dança na festa de House Music, mas a dança sem compromisso com coreografias elaboradas.

José Gil (2009), em sua reflexão sobre a dança, aborda que os gestos expressados por ela tornam-se inteiramente transparentes, ou seja, há possibilidade de traduzir esses gestos em significações gerais. “O corpo exprime então a linguagem articulada, os seus movimentos finalizados, fala a língua clara das funções sociais. A linguagem do corpo não difere grandemente do que dele dizem os discursos imperativos de todos os gêneros e que moldam os seus movimentos” (GIL, 2009, p. 72). O momento da dança então, na House Music inicial, se torna um novo, e desde então o mais praticado, jeito de expressar a necessidade da liberdade que os participantes do contexto social não possuíam graças às condições de vida marginalizadas, ao racismo, à homofobia.

O *jack* poderia até ter a sua forma calcada no ato sexual e até na onomatopeia do som ocorrido no ato, porém, ia além disso. Pessoas dançavam o *jack* em grupo, com caixas de som e até com a parede. O *jack*, e posso expandir isso para a dança de House Music em geral, não só é uma expansão corporal do ritmo de música tocado nas festas, mas sim uma das peças chave para a libertação em vida proporcionada pela cena House. Por meio da linguagem articulada da dança trabalhada por Gil (2009), uma significação geral da busca por liberdade em vida.

Homens negros e gays dançando, primeiramente, ao som da Disco Music, discriminada e apropriada pelo público branco dominante no mainstream, e depois disso emplacando um novo estilo musical em que a liberdade sexual e a convivência entre raças eram estimuladas. A junção de padrões fora da heteronormatividade trazida por Butler (2019), juntamente com a questão da negritude apresentada por Mbembe (2014) classifica a House Music e seu público originário, o público subalterno, dentro de uma perspectiva *queer* e também dentro de uma condição em que se está em constante devir-negro por meio do contato com a perspectiva neoliberal e também pela força da linguagem.

Gilles Deleuze (1997) propõe que devir não é se transformar mas encontrar uma zona comum, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula. É estar sempre entre, e não transmutado em. O devir não é impreciso mas também não é geral. Ele é imprevisível, não determinado numa forma e nem singularizado em uma população (DELEUZE, 1997, p. 11). Também é colocado pelo autor que o devir não vai em fator inverso.

O devir não vai ao encontro de fatores que se apresentam ou se colocam como uma forma de expressão dominante como o homem. Figuras que pretendem se impor a qualquer tipo de matéria, seja por meio de sua força física, ou por meio de estruturas patriarcais que se colocam como forças dominadoras da maior parte dos exemplos de macroesferas abordadas por Sloterdijk (2016) ou da relação entre dois homens pretos em que apenas o sujeito *queer* é subjugado, excluído de suas significações encontrando assim com o devir-negro.

Posso apresentar, dentro da narrativa da House Music, similaridades com o que é abordado por Deleuze (1997). O racista e o homofóbico se colocam como uma forma de expressão dominante e posso observar isso, dentro da perspectiva abordada até então, no evento relacionado à campanha Disco Sucks e também nas relações entre indivíduos pretos de sexualidades distintas presentes em Tongs Untied (1989). No evento, Discos de vinil de música negra foram explodidos em meio a um estádio de futebol americano superlotado por um público

majoritariamente branco. Nas relações performadas no documentário, o indivíduo preto homossexual se coloca de maneira superior ao gay, ao queer.

Logo é impossível existir o embarque em um devir-racista ou em um devir-homofóbico. A experiência da House Music, como o devir, não vai ao encontro de tais categorias que se colocam como dominantes. A experiência fornecida pela narrativa do mundo sonoro, dançante e psicodélico da cultura dos *clubs* é similar ao exemplo da convivência dos grupos que representavam a homossexualidade negra com as elites e instituições heteronormativas de sua própria cor. Ambos exemplos se encaixam no devir-negro de Mbembe (2014) e se completam por meio da relação de ambivalência. Um momento é permeado por potências, outro por contato com opressões que excluem subjetividades.

Embarcando em uma cultura já popularizada dentro da vivência negra suburbana, de uma esfera de proteção do público negro, a experiência da House Music torna-se o devir-negro do público adepto por meio do encontro com essa condição ambivalente. A música de bicha, a dança de conotação sexual, imoral e profana, a libertação em vida. Na narrativa da House Music, corpos expostos a uma situação similar à escravidão pelas mazelas impostas pelo capitalismo, encontradas em parecida situação ao negro construído pelo colonizador, se cruzam.

Homossexuais, latinos e demais grupos que, além de pertencerem à classe trabalhadora e se encontrarem excluídos de uma sociedade que preza pelo indivíduo branco e pelos padrões heteronormativos, se unem em um mesmo local, ambiência essa que é frequentada em maior parte pelo público negro e gay, porém subalterno de forma geral. A construção euro-americana do sujeito negro, que não é mais apenas a pessoa de pele escura, tem seu ponto cultural de encontro também com o indivíduo preto.

Em um intervalo de pouco menos que duas décadas, a cultura House, já muito evoluída, viu sua experiência ser mercantilizada pelo capitalismo. Não mais suburbana, mas tratada como luxuosa, embranquecida, se tornou mais um objeto fonográfico. O indivíduo negro construído pelo primeiro capitalismo colonialista e pelo neoliberalismo atual, mas também provedor de linguagens de resistência e força, gera o devir-negro, gera o negro como condição. O neoliberalismo, posteriormente, pode ser responsável pela perda da narrativa da House Music com base na comercialização massiva do que foi construído com base no devir-negro e nas experiências.

Contudo, o devir e a experiência não são objetos e muito menos se encaixam em categorias comercializáveis. O devir-negro é uma experiência da população que também se encontra em fatores neoliberais que atingiram, e ainda atingem, o indivíduo preto. É uma condição, não um produto. Logo, o devir não é algo que é obtido por meio de pagamentos, de

comercialização. O devir-negro é experiência, e essa experiência é causada pela subalternidade causada pelo neoliberalismo, e não na inserção na perspectiva neoliberal de comércio e de ingresso em uma esfera por meio do consumo.

O fator da experiência será por mim apresentado no próximo capítulo desta produção, em que a House Music como tal e também como experimento começará a se definir a partir do momento em que o estilo é batizado, definido de maneira sonora e como fenômeno estético, já que a narrativa do estilo começou a surgir no seu estado rudimentar, ainda no underground da Disco Music underground, esfera de proteção minoritária calcada pelo devir-negro do mundo.

### 3 A METAMORFOSE DA EXPERIÊNCIA

Para falar sobre a experiência da House Music, devo iniciar pautando o surgimento do termo. Como é citado no capítulo anterior, sob a condição do devir-negro, da subalternidade observada nos subúrbios das cidades citadas, o estilo surgiu do *underground* da Disco Music e teve o ponto narrativo inicial no *club* nova-iorquino Paradise Garage, conhecido popularmente como Gay-rage. Aqui o recorte geográfico muda para Chicago, mas com grande influência da casa de Nova Iorque e nas mesmas condições.

Antenados no que acontecia na cena da Disco Music *underground* além dos movimentos nova-iorquinos, os promoters do Paradise Garage voltaram as suas atenções para um DJ de Chicago, também jovem, preto e homossexual, que possuía características parecidas com Larry Levan em suas apresentações. O artista era Frankie Knuckles, residente da Warehouse, casa noturna de Chicago com a mesma narrativa da novaiorquina (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa), a narrativa criada por essas homossexuais, pretas ou não, sob a experiência do devir-negro ocorrido dentro de uma esfera de proteção minoritária.

Cotado pelo sucesso que estava fazendo em Chicago, Knuckles foi contratado para passar um período se apresentando no Paradise Garage (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). De acordo com Reynolds (2006), mesmo havendo similaridades na apresentação de Knuckles com o estilo de Levan, havia uma novidade na mesclagem da Disco Music *underground* com o Synthpop<sup>6</sup> que começava a ganhar espaço nas noites europeias e chegara aos Estados Unidos como uma novidade dentro e fora do *mainstream*.

Segundo Brewster e Broughton (2000), em Chicago no começo da década de 1980, se você fosse negro e gay, seu templo religioso certamente seria a Warehouse (ou, em Nova Iorque, o Gay-rage) em noites que Frankie Knuckles exercia o seu trabalho. Para os autores, o DJ oferecia esperança e salvação para as pessoas que buscavam algum lugar para esquecer dos problemas da vida por meio do entretenimento musical e festivo. Como em uma igreja, e aqui observo o encontro com a esferologia supracitada de Slotterdijk (2016), o local (Anexo F) prometia liberdade em um paraíso. Porém, ao invés de ser no período pós-morte, prometia e proporcionava liberdade num paraíso em vida. (BREWSTER, BROUGHTON, 2000, p.328, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> Estilo derivado do Pós-punk e da New Wave e adotado por bandas como New Order, Depeche Mode, Eurhythmics e The Human League no fim da década de 1970.

Para Bataille (1987) o conceito de erotismo pode ser a aprovação da vida até na morte, é a transgressão do que nos faz ser seres mortais, que não possuem continuidade, que são interrompidos pela morte. Para o autor, a correspondência física do erotismo é o ato sexual humano, mas o conceito vai além de tal ato, proporcionando a superação da morte em vida. Posso observar que tal momento de entrega coletiva em uma superação de problemas comuns em um paraíso de liberdades citado por Brewster e Broughton (2000) se encaixa na noção de erotismo batailleana.

Brewster e Broughton (2000) colocam a esperança e a salvação em vida como uma substituição aos espaços relativos às igrejas. Como pude observar anteriormente com base no documentário *Tongs Untied* (1989), o público majoritário da cena House não era aceito dentro das perspectivas religiosas. O indivíduo preto gay, afeminado, subalterno às esferas presentes até dentro da cultura de sua própria cor, buscava a superação da morte em vida trazida por Bataille (1987). Na falta de uma de aceitação dentro de suas culturas espirituais, ou seja, de algo que superaria a morte após ela mesma, o público da House Music buscava sua liberdade em vida em um espaço permeado pelo devir-negro, local em que sujeitos encontravam-se sob a mesma condição e se cruzavam por meio da performance.

Foi no momento que o estilo de Knuckles e Levan se encontraram que houve uma fusão entre as potências eróticas de superação da morte em vida do Paradise Garage e da Warehouse. Na ocasião, os dois polos iniciais da House Music se fundiam e já elencavam dois dos elementos mais presentes na definição sonora do estilo; o *groove* da Disco e os sintetizadores do Synthpop, porém, a nomeação do estilo veio a acontecer em uma loja de discos de vinil antes mesmo da sonoridade específica da House Music surgir (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

Segundo Brewster e Broughton (2000), o termo House já existia e, no início, não se referia a um estilo particular de música, mas a um conjunto de coisas. Uma música entrava no termo House se ela fosse icônica em um *club* específico, se fosse underground e algo que você nunca ouviria dentro dos padrões midiáticos de reprodução sonora, como nas grandes rádios, televisões e gravadoras. No momento em que todos esses requisitos se reuniram em uma só narrativa, os jovens de Chicago chegaram ao batismo de seu novo estilo musical, símbolo estético de uma esfera de liberdade.

Naturalmente, o público frequentador da Warehouse, casa cada vez mais popular no fim dos anos 1970, encantado com as faixas tocadas por Knuckles e os demais artistas que se apresentavam no local promovendo a liberdade em vida supracitada, foi à procura dos discos apresentados na casa noturna. A loja de maior relevância no período foi a Imports, também de

Chicago, que possuía como funcionário o, posteriormente, produtor fonográfico da cena eletrônica underground estadunidense, Chip-E (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

De acordo com Chip-E, nos períodos mais populares da Warehouse, existia uma procura muito grande pela sonoridade apresentada no local pelo fato da entrega de uma cultura comum e segura entre os frequentadores subalternos, porém, os indivíduos que procuravam pelas faixas não apareciam utilizando o rótulo de Disco Music, mas sim de Warehouse Music. Não demorou muito para o termo ser simplificado para House Music (REYNOLDS, 2006). Posso observar que, no momento, houve um deslocamento não intencional do termo originário que descrevia a experiência da House Music.

Walter Benjamin (1985) constata que a experiência está em crise. Os motivos do problema são elencados pelo autor de uma perspectiva em que tal crise seja algo constitutivo ou idiosincrático da modernidade. O autor coloca como motivos exemplos como as grandes guerras, as crises financeiras e o fascismo em expansão. A pobreza de experiência é algo que assola a humanidade em geral, e não mais um aspecto privado (BENJAMIN, 1985, p. 115). A crise da experiência se dá pela proliferação da tecnologia como provedora dos fatores relativos à vida em sociedade em detrimento do percurso permeado pelo trabalho, que constrói uma narrativa.

O contato com os aspectos descritos por Benjamin (1985), segundo ele, causa uma espécie de atordoamento que gera um peso nas relações sociais, atordoamento que é reforçado pelo avanço tecnológico e suas consequências na sociedade. Há também mais um aspecto de grande importância na obra, que é a contribuição capitalista para tal entorpecimento social. O autor coloca que o peso das relações sociais também é agravado pelas motivações de controle aparentes no capitalismo. Para o autor, a mercantilização é um dos fatores que aniquila a narrativa na modernidade.

Benjamin (1985) diz que, em consequência direta da desordem social e de seus causadores, a sociedade passa a viver uma nova espécie de barbárie que tem como resultado a perda da capacidade de transmitir experiências, a perda da capacidade de narrar. O significado do conceito fora sempre comunicado aos jovens de forma concisa, com a autoridade da velhice. Um exemplo está no tipo de lição contada pelo pai aos filhos em que a narrativa levava além do final do conto, levava até uma experiência, um motivo maior do que a finalização da história:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono,

as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no outro, mas no trabalho. (BENJAMIN, 1985, p.114)

Porém, Benjamin (1985) também coloca em seu ensaio a nova significação trazida pela modernidade para a experiência, que passa a ser tratada como um produto, como peças de patrimônios abandonadas, trocadas por centésimos do valor (trabalho) em troca da miúda moeda atual, ânsia pelo novo que nos transforma em bárbaros que desconsideram a tradição em nome de um progresso violento (BENJAMIN, 1985, p. 119). Em contraponto, traz que algumas modalidades de arte moderna podem abrir novas possibilidades de reflexões sociais por meio de processos criativos calcados por diferentes modos de barbárie.

Benjamin (1985) deixa claro que não acredita na arte afastada de vieses políticos ou ideológicos, tampouco na mercantilização, dentro de sua perspectiva em que a arte pode abrir possibilidades de reflexão sobre os valores da sociedade por meio da consciência de classe e da consciência política. Para o autor, a experiência é algo que é tido, que é passado, e não comprado, logo, devo esclarecer que uma experiência não é algo comercializável. A experiência é algo que acontece sem planejamento prévio, sem o consumo de algo já pronto. A comercialização de um produto ocorre com base em um destino já definido pelo consumidor, que de fato deseja possuir o objeto ou passar por uma certa situação no momento em que decide pagar.

Considerando a narrativa da House Music, devo trazer o fato de que, sim, desde o início, os eventos foram monetizados. O Paradise Garage, a Warehouse e as demais casas noturnas da época cobravam ingressos para as festas (Anexo G). Isso não significa um fator que impeça pessoas de terem experiências. A experiência em si, o significado que vai além do material, não foi comercializado na infância da cultura como Disco Music. A experiência ocorreu acidentalmente por meio do encontro do público subalterno com o devir-negro. Como visto em Benjamin (1985), a experiência e a narrativa estão atreladas.

Em uma perspectiva benjaminiana, a experiência da House Music vai além da música, vai além da dança e do DJ. A experiência da House Music está numa junção das bordas entre passado, presente e futuro tidas como o tempo próprio da narrativa de Blanchot (2005), no *queer* de Butler (2019), no devir de Deleuze (1997), no devir-negro do mundo de Mbembe (2014) e nas esferas de proteção minoritária de Sloterdijk (2016). Os fatores que proporcionam a narrativa estão na experiência ocorrida por meio dos conceitos utilizados. Complementando,

observo que ambas as obras trazidas no capítulo anterior têm um aspecto em comum: nenhum dos conceitos são formulados por meio de uma perspectiva de comércio.

O tempo em que a narrativa se constrói não é acessível apenas por meio do desembolso de uma moeda, mas pelo próprio momento em que o narrador reinventa a história em cada vez que ela é contada. O devir é a ida ao encontro por meio da aspectos que formam uma espécie de zona comum em relação ao outro, logo, não pode ser forjado, não tem como ser intencional, e por isso também não pode ser comercializado. As esferas de proteção imunitária são criadas justamente com base na rejeição de minorias subalternas em relação, entre outros fatores, ao poder de consumo imposto pelo neoliberalismo.

Outro aspecto que pode ser trazido de zona comum entre os conceitos trabalhados até então é a descontinuidade, o fator que surge além do tempo, além dos planejamentos. São descontinuidades que resultam no surgimento de esferas de proteção minoritária, geram uma zona comum que precede o devir e também proporcionam a experiência. Como anteriormente já citado, a experiência surge de descontinuidades, e não de aspectos planejados. Nenhum dos fatores envolvidos no surgimento da House Music como uma narrativa foram planejados ou frutos de questões puramente comerciais

Giorgio Agamben (2005) se propõe em seu texto *Infância e História* a aprofundar as observações benjaminianas. Isso ocorre com base em constatações sobre a realidade moderna em que a obra de arte passa a ser apenas algo instrutivo, algo que o ser humano recusa experimentar, preferindo, por exemplo, que a produção de imagens seja um experimento mediado por uma máquina fotográfica (AGAMBEN, 2005, p.23). Diferentemente de uma pintura em que o artista passa horas observando uma paisagem e a reproduzindo em uma tela, há apenas cliques em máquinas instantâneas.

A experiência, de acordo com Agamben (2005) ocorre espontaneamente, ao acaso. É uma vassoura desmantelada, uma relação tateante como a de um indivíduo que perambula à noite, no escuro, procurando pela estrada certa, enquanto a opção de maior viabilidade fosse apenas esperar o dia raiar com um pouco de luz, facilitando o processo. O que acontece com base na deliberação de uma busca, de um embarque proposital, é chamado de experimento (AGAMBEN, 2005, p.25).

Para Agamben (2005) o papel do ser humano de produtor da cultura tem como fator principal a infância. O autor explica que o homem apareceria somente como um indivíduo unido à sua natureza, confuso em meio a outros objetos, caso não houvesse a existência de uma infância, pois já nasceria falante, sem contato com tais experiências descontínuas que transformam o cotidiano. Somente porque o homem passa pelo período da infância, pelo

período no qual a linguagem não se identifica com o humano, existe história e o homem é histórico. O nascimento do homem já em contato com a língua, faria não haver uma diferença no qual a história se constrói. A infância é a experiência transcendental da diferença entre língua e fala em que se abre espaço à história (AGAMBEN, 2005, p.64).

Experienciar, nesse caso, seria entrar em uma viagem em destino ao reencontro da infância, das fases rudimentares da existência, no momento em que língua e fala se confundem. Há uma diferença entre o ser humano e outros animais: os demais não entram na língua, eles já estão sempre nela. O humano, na medida em que tem uma infância, deve aprender a falar com base na constituição como sujeito da linguagem, como *eu*. A natureza do ser humano é cindida de modo original na infância, pois é o período em que são introduzidas descontinuidades e diferenças entre língua e discurso.

Logo, para Agamben (2005) a experiência não pode ser baseada em progressos falantes lineares. Ela é, na essência, intervalo e descontinuidade, e o ser que possui a pátria originária na descontinuidade entre língua e discurso na infância, nos primórdios originários, tem o dever de se manter nessa viagem (AGAMBEN, 2005, p. 64-65). A experiência, para ser o que é, deve surgir por meio da descontinuidade, caso não se mantenha, já não é mais uma experiência, mas um experimento. A narrativa é o que surge da experiência, o experimento é o que surge da narrativa.

Devo aqui me ater a fatores já apresentados anteriormente dentro do surgimento da House Music. Os primórdios do estilo estão na Disco Music *underground*. A estética musical da House Music surgiu algum tempo após o termo ser inaugurado pelos frequentadores da Warehouse em suas procuras pelas faixas tocadas no *club*. Sugiro que a experiência da House Music teve o seu espaço de construção histórica em uma viagem rumo à infância no momento em que experiências descontínuas de linguagem calcaram um novo termo, um novo rótulo.

A House Music como conhecida atualmente poderia apenas não surgir como experiência se a procura fosse focada no termo originário, na Disco Music. A descontinuidade aparece no momento em que o público da Imports não procurava por Disco Music e nem por Synthpop, mas por Warehouse Music. Não houve um planejamento para o batismo do que estava ocorrendo no momento histórico, mas simplesmente ocorreu com base nas experiências descontínuas e o termo foi se destrinchando sem ninguém necessariamente encomendá-lo ou buscá-lo.

Me sustento novamente sob as colocações de Agamben (2005) para ilustrar tal fenômeno do surgimento do termo. O homem nascido já com a língua e a fala desenvolvidas se diluiria em meio a sua natureza, confundindo se com outros objetos. O frequentador da

Warehouse, sem a viagem às descontinuidades provindas da ida ao encontro da infância, se confundiria com os termos já presentes, não percebendo as nuances e novidades surgidas nas fusões de Disco Music e Synthpop, de Paradise Garage e Warehouse, procurando apenas pelos termos originais, o que não abriria o espaço para um surgimento estético da House Music como conhecemos.

Mais descontinuidades linguísticas surgiram ainda dentro do espectro de surgimento do termo. Dentro do percurso, a abreviação teve um dos papéis mais importantes. As procuras, que podiam apenas ter cessado nos termos Disco Music e Warehouse Music, por meio da abreviação, se tornaram buscas por House Music, abrindo possibilidade para novas criações fora dos limites orgânicos apresentados pelas sonoridades originárias. O que era Disco Music se transformou em algo novo por meio da narrativa, e da narrativa, surgem os experimentos que, posteriormente, dão uma forma ao fenômeno estético.

Pautando suas constatações através de aspectos literários, Deleuze (1997) coloca que o discurso promove uma destruição da língua materna, a língua maior, ao mesmo tempo que opera a criação de uma nova língua mediante à criação de sintaxe. A língua é tomada por um delírio que a faz sair de suas próprias fissuras (DELEUZE, 1997, p. 15). O autor traz que a criação sintática é o devir da língua. Não há criação de palavras, não há neologismo que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. Há uma minoração da língua maior, um delírio que arrasta uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (DELEUZE, 1997, p. 15).

Logo, por meio de fissuras surgidas dentro da própria linguagem da Disco Music underground, por meio da narrativa que não mais dizia respeito à Disco Music, mas a algo diferente dentro dos familiares conceitos do Paradise Garage e da Warehouse, posso sugerir que, com base nas constatações de Agamben (2005) e Deleuze (1997), a diferença e as fissuras na linguagem vieram a calcar o surgimento material da House Music e, posteriormente, sua sonoridade baseada nos experimentos estéticos.

Segundo o DJ e produtor de House Music, Steve Silk Hurley, as sonoridades começaram a se diferir da Disco Music originária tanto nas pesquisas de músicas para sets, quanto na apresentação dos sets nas pistas de dança. Nas lojas, o DJ procurava pelos discos que estavam abandonados, no fundo do baú, e não por um hit de Donna Summer ou de Earth, Wind & Fire<sup>7</sup>. As perspectivas sonoras já mais conhecidas pelo público começariam então a sofrer

---

<sup>7</sup> Fenômenos comerciais da Disco Music no mercado fonográfico

metamorfoses para darem origem à House Music como conhecemos atualmente e aos seus subgêneros.

A estética sonora teve a sua evolução pois havia uma quantidade limitada de músicas fora dos padrões fonográficos, o que levava o artista a criar novas técnicas de mixagem nas apresentações (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Tais técnicas, como observo de acordo com os materiais estudados, foram sempre resultado de improvisos, de experimentos. Frankie Knuckles misturava a já tradicional Disco Music, venerada nas casas que deram origem à narrativa da House Music, com o Synthpop europeu. A própria narrativa do estilo vem de fatores descontínuos e não planejados.

Um destes experimentos, tradicional na House Music até os dias de hoje, é não mixar o vocal de uma música em cima de outra. Para criar um ritmo de passagem de uma música para outra, os DJs criaram a técnica de mixagem que consiste na junção apenas de partes instrumentais das músicas, criando uma sensação de uma música só até o volume da faixa anterior ser completamente abaixado (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). Atualmente, o uso de vocais na House Music e nos estilos que se desmembraram dela já não é algo tão constante quanto no início da cultura, tornando-se algo arbitrário, utilizado de acordo com as escolhas estéticas do artista.

Reynolds (2006) traz a constatação de que também haviam técnicas em programas de rádio envolvidos com a cultura House. Um grupo precursor nesse veículo foi o The Hotmix 5, da WBMX Radio, que não tocava as músicas inteiras, mas apenas as partes instrumentais por mais tempo, segurando o público até em um momento de êxtase em que o refrão da música era apresentado. As alterações na música eram feitas por cortes em fitas de rolo. A técnica, futuramente, também influenciaria no surgimento da estética sonora da House Music em que a incidência de vocais duradouros é observada muito menos.

Algo também fundamental para o surgimento da estética sonora da House Music foi a utilização de *drum machines*<sup>8</sup>. Pela falta de músicas disponíveis e a recusa da repetição de músicas ou uso de faixas já saturadas nas pistas e no mercado fonográfico, os DJs da época inicial da House Music acharam uma alternativa na junção de vocais *acapella*<sup>9</sup> com os ritmos de bateria e percussão gerados pelas máquinas. O que era feito anteriormente por baterias orgânicas, por bandas compostas por grupos de pessoas praticantes de instrumentos variados presentes na Disco Music, de instrumentos de cordas até metais, passa a se tornar eletrônico.

---

<sup>8</sup> Equipamentos eletrônicos que simulam uma bateria. Entre os equipamentos mais conhecidos estão os Roland TR-707, 808, 909 e MPC da marca Akai.

<sup>9</sup> Modalidade na qual apenas a voz é gravada.

Como antes visto em Agamben (2005), experiência não é o que é buscado, é o que é tido despreziosamente. No momento em que surge a busca por técnicas, avançadas ou não, para a necessidade de criação de uma nova estética sonora a partir das situações vividas pelo público, a experiência da House Music e a narrativa que surgiu com base nela, deram início aos experimentos que calcaram o surgimento do que é conhecido atualmente e exaustivamente reproduzido em casas de eventos espalhadas por todo o mundo.

Para Sarah Thornton (1995) “a condição da dance music é freqüentemente encontrada em a revelação da tecnologia. Gêneros como house, hiphop e o techno apresentam tecnologias visivelmente escondidas por outros gêneros” (p. 116-117, tradução nossa). Como abordado anteriormente, a construção da House Music como fenômeno estético passa por esse processo não de abandono, mas de maior evidência dos instrumentos tidos como frutos maiores da tecnologia, como as *drum machines* e sintetizadores em geral. A Disco Music, em seu estado que deu origem à narrativa House, também possuía seus investimentos tecnológicos dentro das construções musicais, porém, com menor evidência.

A House Music, como outros experimentos de música eletrônica, para Thornton (1995), utiliza essas tecnologias de maneira mais exacerbada, como na distorção das sonoridades orgânicas presentes nos estilos performados por bandas. Ao contrário do que os produtores de música pop em geral procuravam na época, que eram métodos tecnológicos para potencializar a performance orgânica dos artistas de maneira sutil, a vanguarda dos estilos negros de música eletrônica buscava subversão desses aspectos de forma que um estilo musical único pudesse surgir.

Os primeiros experimentos a funcionarem dessa forma como hits da já batizada House Music foram surgindo. O primeiro hit veio desse formato de junção de batidas com vocais acapella e veio de um nome presente desde os primórdios do gênero. Frankie Knuckles se juntou a Jamie Principie para criar a faixa Your Love, que envolvia um ritmo de três notas tocadas em um sintetizador, batidas de *drum machines* e um vocal cantado. No início, as rádios não aceitavam o single, porém, o sucesso nos *clubs* foi imediato.

Segundo o DJ e produtor Marshall Jefferson, o contato com uma estética tão nova e diferenciada do que era experienciado até então o fez questionar um dos próprios criadores da obra. Jefferson diz que, ao ouvir o single, achou que Jamie Principie era algum europeu milionário do mercado fonográfico, não chegou nem a imaginar que era um indivíduo preto (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa). O segundo single de grande importância, esse já de maior sucesso dentro da indústria fonográfica, foi On And On, de Jesse Saunders e

Vince Lawrence. A melodia é futurista e também encontra vocais acapella, porém, dessa vez, o experimento vocal vai mais ao encontro do gênero *Spoken Word*<sup>10</sup>.

De acordo com Lawrence, uma pilha de discos foi levada para lojas com o propósito de venda. Todos os discos foram vendidos e logo a música estaria sendo tocada em diferentes estações de rádio. A House Music, já batizada e com estética sonora definida, pela primeira vez, se tornara um grande objeto de consumo dentro do mercado fonográfico, trazendo sucesso financeiro inesperado a dois indivíduos pretos e suburbanos (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

Para Marshall Jefferson, o disco pode ser considerado um dos mais importantes do século XX, pois mostrou que pessoas suburbanas sem grandes habilidades musicais eruditas podiam fazer música. Jefferson, posteriormente, colocou a pedra final que aterraria e daria equilíbrio à navegação da House Music como algo esteticamente batizado e definido sonoramente:

Tem que ter House Music a noite toda. Com House Music nada pode dar errado Me dê House Music para me libertar. Disperso na House Music é onde eu quero estar Mexa seu corpo, isso vai te libertar (JEFFERSON, 1986, tradução nossa)

Jefferson, um jovem preto que, anteriormente, não imaginava que um sucesso da House Music pudesse ter sido feito por um semelhante, por meio de sua faixa acabou definindo de uma vez por todas o termo em conjunto com a estética sonora do estilo. Iniciando sua narrativa ainda na Disco Music Underground, a House Music agora já possuía nome, sonoridade e um hino (PUMP UP THE VOLUME, 2001, tradução nossa).

A popularidade, a partir desse momento, foi sendo intensificada dentro do mercado fonográfico em conjunto com o underground das pistas de dança e singles como Love Can't Turn Around, de Farley Jackmaster Funk e Jesse Saunders (1986) calcaram a chegada da House Music até o *mainstream*, além das pistas de danças suburbanas e também dos aspectos de pouca comercialização. A House Music, enfim, começara criar o seu caminho até o ponto em que Vince Lawrence nunca imaginaria.

---

<sup>10</sup> Estilo vocal em que as letras são faladas, e não cantadas.

#### 4 CULTURA E MITO DA HOUSE MUSIC

Para analisar qualquer objeto relativo a música eletrônica, como feito neste trabalho, é necessário entender uma figura central para o acontecimento de uma festa de música eletrônica. O *disc jockey*, abreviado como DJ. Ele é o profissional que, munido de equipamentos próprios para o ofício, é o responsável por sonorizar o ambiente de acordo com a proposta das festas citadas nos capítulos anteriores, que destrincham a narrativa, a experiência e os experimentos envoltos na House Music.

Nicolas Borriaud (2009) argumenta que, com a democratização da informática e o surgimento do uso de *samples*, uma paisagem cultural foi criada, nela o DJ é uma figura emblemática. Também de acordo com o autor, uma rave se tornou mais excitante do que um concerto de música orgânica<sup>11</sup>. Dentro disso, na narrativa do DJ, o estilo do artista é revelado na capacidade de habitação em uma rede aberta de ligações, ou seja, na junção de diferentes sonoridades não presas a um único autor.

A cultura do DJ se encontra no caminho contrário da oposição binária entre a enunciação de um emissor e a passividade de um receptor. Para Roland Barthes (2004), desde que um fato é contado para fins intransitivos, sem agir diretamente sobre o real, a voz se perde e é produzido um defasamento. Barthes (2004) constata que autor não é sinônimo de autoridade. A partir do momento que a obra é publicada, deixa de ser uma propriedade individual. Com base na perda do controle sobre a obra, o autor entra na sua própria morte. É por meio dessa morte que os aspectos narrativos pertencentes no trabalho do DJ começam.

Eles consistem em uma concepção em que obras deslizam umas sobre as outras. Encontrando-se por meio da manipulação do DJ no uso do equipamento<sup>12</sup>, músicas diferentes são encaixadas por meio da utilização de equalizadores de frequências agudas, médias e graves de maneira suave, sem grande percepção do ouvinte, embarcando rumo à construção de um todo. O ideal é de não tornar perceptíveis as transições, mas sim criar um clima específico.

Com possibilidades quase que infinitas por meio de um arquivo musical, é construída uma história dentro de um *set*<sup>13</sup>, o disc jockey tem a pretensão contínua de narrar de acordo com o andamento da pista de dança, também influenciando-a. Tal prática produz uma

---

<sup>11</sup> Música feita com instrumentos de sonoridade não eletrônica.

<sup>12</sup> Digital, com o uso de Compact Disc Jockeys (CDJ) ou softwares de computador. Ou analógico, com o uso de tocadiscos especializados e discos de vinil, como no início da cultura.

<sup>13</sup> Período em que o disc jockey faz a sua apresentação.

obra musical completa com começo, meio e fim, em muitas vezes, sem o artista saber tocar nenhuma nota de um instrumento (BORRIAUD, 2009, p.40-41).

As músicas escolhidas, ao menos dentro da House Music, geralmente se afastam da autoria própria. Os DJs que também são produtores musicais e compõem as suas faixas, raramente possuem a pretensão de tocá-las em uma discotecagem, preferindo que outros façam isso. Há também o live-act<sup>14</sup>, a modalidade em que produtores musicais tocam as suas músicas próprias, porém ao vivo, tocando e sequenciando os mesmos instrumentos que utilizam para produzir as músicas, porém, acredito que tal método já se afaste um pouco da cultura do DJ, sendo menos difundido e popular.

Barthes (2004) traz que, na morte do autor, o sentimento do ouvinte é variável. Nas sociedades ancestrais nunca há uma pessoa encarregada da narrativa, mas sempre um mediador, uma espécie de xamã ou recitador, como podemos observar nos momentos em que Larry Levan e Frankie Knuckles foram atores principais da House Music, em que se pode prestar atenção pelo domínio do código narrativo, mas esse sujeito não é o encarregado de fabricar o acontecimento que ali sobrevive por meio da narrativa.

Acredito que a figura do DJ embarque em nuances da teoria de Barthes (2004). O profissional é autor, emissor e também receptor. Ao mesmo tempo que pode produzir suas próprias músicas, ser um autor, emite faixas de outros artistas e os manipula de acordo com sua própria visão dentro da construção dos sets. Fabrica, performa e também recebe. Há o papel de mediação da narrativa ao mesmo tempo em que mata-se um autor. Morre o produtor da faixa que ali é reproduzida sem crédito algum além das frequências sonoras, porém, ressucita-se outro. Tal outro é o disc jockey que tem sua história narrada por meio do arquivo musical.

Posso citar como exemplo uma prática comumente utilizada por DJs de diferentes estilos musicais. Sonoridades mais melancólicas podem ser tocadas por algum tempo como preparação para um climax que virá logo em seguida, com o objetivo de agitar a pista de dança por mais algum período, até que um nova prática surpreenda o público novamente. A prática vai além da loja de discos, transcende uma audição comum, isolada, de uma faixa musical. Uma música influencia na outra de modo que as perspectivas sobre a mesma obra podem ser diferentes dependendo da antecessora na ordem do set.

Assim, a estrutura narrativa também é estruturante da performance do DJ. Como na Odisseia de Homero ou em Moby Dick, de Melville, obras utilizadas por Blanchot (2005) em

---

seus estudos sobre as narrativas clássica e moderna, um set de discotecagem também possui as suas nuances. De maneira eletrônica e não necessariamente com letras, a narrativa é construída por meio das frequências sonoras obtidas em arquivos musicais que podem, atualmente, providenciar faixas de diversos períodos da cultura da House Music e suas vertentes.

Existem períodos específicos no modo de arquivar a música em geral. A música eletrônica é englobada por esses períodos, porém conserva com mais zelo o vinil. No início, o arquivo sempre foi de discos de vinil, passando pela era das fitas K7, CD e embarcando de vez na era digital por meio dos arquivos WAV, FLAC, AIFF e MP3<sup>15</sup>. A House Music e suas vertentes se adequaram a todos esses períodos, sendo a mídia em fita K7 a menos difundida, porém, a de discos de vinil é a mais conservada.

Entre todos esses períodos, as faixas sempre foram gravadas, produzidas, mixadas e entregues a um selo musical, que faz o trabalho de divulgação e distribuição das mídias, sendo elas físicas ou digitais. Dentro dessa perspectiva, novas obras circulam pelo mercado, antigas são reeditadas com mixagens aperfeiçoadas ou diferentes e são lançadas em novas mídias, como em casos de faixas antigas, apenas lançadas em vinil, que ganham sua reedição digital em WAV, FLAC, AIFF ou MP3.

Dentro dessas edições, reedições, compras e trocas de mídias, é o arquivismo geracional que mantém as obras vivas e cada vez mais reinterpretadas. O autor é apunhalado e morre mais uma vez a cada vez que as suas faixas são executadas dentro de diferentes contextos. Antes de chegar no momento de tal momento, DJs entram em contato com esses arquivos em lojas de mídias em geral, sejam físicas ou digitais. Os DJs, por meio da execução sonora em diferentes contextos de construção de set, proporcionam a morte do autor, mas mantêm vivas as gerações musicais envolvidas na história da House Music.

Por meio do arquivo, facilmente são notadas músicas das décadas de 80, 90 e 2000 sendo tocadas em festas que ocorrem em plena terceira década do século XXI. Pela questão da qualidade sonora, os arquivos de vinil<sup>16</sup> se destacam nessa intersecção de gerações sonoras. Bem conservada, é a mídia física que mais proporciona qualidade sonora aliada à possibilidade de mantê-la. Além disso, é onde está a maior parte das músicas esquecidas, ou não muito reproduzidas, das décadas passadas. Tais faixas ora redescobertas, ora reeditadas para um formato digital de mais fácil acesso.

---

<sup>15</sup> Formatos em que as músicas são armazenadas, trocadas e reproduzidas pela internet.

<sup>16</sup> A qualidade sonora de discos de vinil (OLIVEIRA, 2009, p.34)

De acordo com Borriaud (2009), a figura do DJ é a de um profissional que trabalha com base em princípios herdados da história das vanguardas artísticas. Desvios, *ready-mades*<sup>17</sup> recíprocos ou ajudados e desmaterialização da atividade do artista. Durante o seu set, o DJ lida com produtos, com músicas que são produções artísticas. O trabalho consiste em encadear o itinerário pessoal, as playlists e coleções, em uma determinada ordem, cuidando tanto do encaixe de uma música na outra, quanto da construção de um ambiente, já que a ação ocorre sobre a multidão dançante que reage com movimentos (BORRIAUD, 2009, p.39).

Além disso, o DJ pode influenciar fixamente nos produtos que está apresentando com base em uma série de ações possibilitadas pelo *mixer*<sup>18</sup>. Filtros e regulagens de frequências e acréscimos sonoros por meio de *samples*. O estilo artístico de um DJ é revelado na lógica de organização, de encadeamento, das obras escolhidas e na capacidade de habitação em uma rede aberta (história do som) de possibilidades por meio do arquivo. (BORRIAUD, 2009, p.39-40)

Borys Groys (2015) coloca que os museus influenciam na nossa percepção da realidade, já que a realidade pode ser definida como a soma de todas as coisas que ainda não são colecionadas, arquivadas. De acordo com o autor, os autores que trabalham na produção de arte já sabem que as suas obras serão colecionadas e as produzem justamente com o objetivo de que elas sejam.

Ele aborda que o que já é apresentado no museu é automaticamente considerado algo pertencente ao passado. Se, fora do museu, encontrarmos algo que nos remeta a uma obra que está no museu, não veremos essa coisa como real, mas como cópia do passado já morto. Portanto, se um artista disser que ele quer escapar do museu para entrar na vida real, para fazer arte verdadeiramente viva, isso quer dizer que o artista deseja ser colecionado. A única possibilidade de ser colecionado é transcendendo o museu e entrando na vida (GROYS, 2015, p.40).

Porém, a vida somente é viva se a olharmos da perspectiva do museu, pois só no museu somos capazes de produzir diferenças novas, que são diferenças além de diferenças comuns, são observadas como diferenças que estão surgindo no exato momento em que se está no museu. A possibilidade de produzir novas diferenças, por si só, não existe na realidade, ou seja, fora do museu, porque nela encontramos apenas diferenças comuns que podemos reconhecer (GROYS, 2015, p.46).

---

<sup>17</sup> Para o artista conceitual Michael Duchamp, produtos mais ou menos modificados com uma duração específica (BORRIAUD, 2009, p.39).

<sup>18</sup> Equipamento utilizado com o objetivo de mesclar as músicas e adicionar efeitos

Groys (2015) aborda ainda que os museus já tiveram sua ruína, porém, o relacionamento do museu com o que está fora não tem relação com o tempo, mas com o espaço. A inovação, como a narrativa, não ocorre no tempo comum. Lembro aqui que Blanchot (2005) traz o tempo primordial da narrativa como termo de explicação do espaço infinito onde a narrativa se constrói, fazendo o acontecimento sobreviver, mas ser narrado cada vez de uma maneira distinta.

A narrativa ocorre além dos limites físicos entre a coleção do museu e o mundo do lado de fora. Somos capazes de atravessar esses limites a qualquer tempo, em diferentes pontos e em diferentes direções. Mais ainda, isso significa que devemos dissociar o conceito de novo do conceito de história, e o conceito de inovação de sua associação com a linearidade do tempo histórico, já que posso até então observar que não só o acontecimento é o produtor do novo. A narrativa, por meio do acontecimento, também produz novidades.

Logo, a arte contemporânea como narrativa tem como estratégia a criação de um contexto específico que pode fazer certa forma, ou coisa, parecer outra, mais nova e interessante. Isso pode ocorrer mesmo se tal coisa ou forma já tenha sido previamente colecionada (GROYS, 2015, p.56). Posso observar firmemente essa relação apontada por Groys (2015) na música eletrônica e em sua dinâmica de apresentação pelo DJ nos sets. A narrativa da House Music, criada pela experiência e fomentadora dos experimentos estéticos citados no capítulo anterior, pode criar um contexto específico que pode também proporcionar outras narrativas que não são a sua narrativa primordial.

O DJ, dentro do que envolve o espaço da festa de música eletrônica e a arte contemporânea, se transforma em um narrador. Com base no arquivo artístico já anteriormente colecionado do estilo apresentado pelo profissional, há a criação de um procedimento narrativo. A narrativa contada pelo DJ está sempre em construção e mantém as músicas colecionadas vivas, mesmo que a história seja sempre contada de forma diferente de acordo com a construção do *set* na sua apresentação. O mesmo fator ocorre com a história dos estilos musicais, que é preservada por meio do arquivo.

A apresentação do DJ, na atualidade, pode se dar de diversas formas. Anteriormente à pandemia de COVID-19 já se havia o costume, entre os profissionais e adeptos da música eletrônica, da apresentação por meio de lives. Mais difundido ainda é o podcast, onde há uma certa atualização dos primórdios da House Music, onde DJs executavam seus sets nas rádios FM. A narrativa já pode ser diferente da que é mostrada nas obras de Brewster & Broughton (2013) e Reynolds (2016), porém, também pode manter os acontecimentos vivos.

Nos podcasts e lives existem tipos diferentes de composição de sets. Uma grande parte dos DJs preferem não tocar o que tocam de costume em festas, optando por uma construção musical mais experimental e menos uniforme, mas ainda assim formando uma narrativa em que as músicas se encaixam umas nas outras com base no arquivo. Outra parte dos *disc jockeys* costuma tocar os mesmos estilos e músicas que apresenta nas festas sem nenhum tipo de restrição e manter a mesma narrativa dos eventos.

A diferença nas escolhas do primeiro grupo se dá pelo fato de que, no caso dos podcasts, geralmente os ouvintes estão reproduzindo o *set* de suas casas em um momento de maior descontração ou concentração em seus afazeres, o que não combina com os ritmos acelerados e constantes das festas em que a House Music é o elemento principal. No caso, os estilos reproduzidos ainda estão dentro de suas ramificações, porém em variações com batidas por minuto mais reduzidas, como geralmente também ocorre no início das festas no *warm up*, quando o público ainda está se concentrando no local.

A festa é um elemento fundamental para a House Music, seja na sua simples existência ou até, como visto antes, na questão de escolhas sonoras para apresentações que ocorrem fora dela. Trago por isso as constatações de Furio Jesi (2014) para um maior aprofundamento dentro de tal fator de extrema importância para a House Music e suas vertentes, já que foi na festa, no contato entre pessoas em uma esfera de proteção imunitária permeada pelo devir-negro, que a narrativa primordial da House Music surgiu.

Jesi (2014) comenta que a festa atual ocorre sob uma espécie de transe causado pela máquina mitológica. O autor diz que a festa moderna funciona de maneira em que se ouve apenas a música da máquina mitológica que funciona de acordo com o que nos é programado e imposto pelo mercado e pelas instituições, excluindo a visão além de suas paredes. O autor fala que, como a visão é excluída, a música do funcionamento da máquina mitológica é ela própria um silêncio durante o qual se continua a dançar (JESI, 2014, p.57). Metaforicamente se utilizando da música, ele coloca que a máquina não nos provém uma visão, mas apenas traços dela. O que se vê é a máquina mitológica operando, e não o mito em si.

Tais constatações são melhor explicadas partindo dos conceitos de mito genuíno e mito tecnicizado de Jesi (2018). “O mito genuíno é o mito em seu estado original. É aquele que surge das profundezas da psique humana. Possui um caráter fixado, determinado pela força da presença na consciência de caráter coletivo em uma realidade linguística que corresponde ao valor coletivo” (JESI, 2018, p.35). O mito genuíno é essa potência coletiva pré-moderna em que algo se vê por meio da coletividade.

Como exemplo de celebração coletiva do mito genuíno, posso citar as festas religiosas em celebração ao deus Dionísio ou Baco, sob as quais me apoiarei por meio de Nietzsche (2011) ainda neste trabalho. As festas religiosas pré-modernas podem ser colocadas em geral como exemplos de surgimentos e de perpetuações dos mitos genuínos pelo meio de tais manifestações coletivas.

O mito tecnicizado é o mito criado e propagado pela sociedade burguesa e imposto às esferas que são contingentes, que não necessariamente o poder político pode alcançar com facilidade, como a cultura e o imaginário popular. O mito tecnicizado é o que é forjado, invocado propositalmente por pessoas dotadas de poder e guiadas por algum tipo de objetivo, geralmente político-cultural. É um falso mito genuíno.

Funciona como um reforçador de vazios, fortalecedor de timidez. Surge pela invocação das figuras autoritárias de poder que não despertam do coletivo, mas apenas o instrumentalizam. Nos retira virtudes e nos empareda em um mundo fechado, bloqueador de potências e desejos onde a afirmação do coletivo é perdida por meio de uma falsa noção alocada apenas na centralização de poderes. Há dança, mas apenas a dança sob a música que é disponibilizada. Deseja-se apenas o que é disponibilizado para se desejar.

O mito tecnicizado é um tipo de mito que pode ser exemplificado por períodos históricos modernos. O mito forjado, utilizado pelas esferas do poder com intenções políticas, está sempre presente no fascismo como potência afirmativa de intenções que dificilmente atingiriam as esferas sociais e culturais sem a criação de um mito, sem uma mitologia própria que sustente modos positivos de barbárie.

Com a criação de um mito, a revolta pode ser apropriada e instrumentalizada pelos poderes dominantes. Jesi (2014) viria a amadurecer esses conceitos os inutilizando, e até futuramente, ironizando os conceitos de mito que aqui abordei anteriormente. Um dos motivos, talvez o principal deles, foi rompimento de relações com o mitólogo Karl Kerényi, filólogo com o qual Jesi (2014) primeiro colaborou, depois rompeu, nas constatações sobre as espécies de mito que tratou na sua obra até então.

Ele nota que a noção de mito é apenas tida pelo que descreve como estrangeiro, ou seja, pelo mitólogo moderno e pós-moderno que não viveu os antigos rituais onde tal potência coletiva surgia e era afirmada. O autor aborda que não há um modo de confirmar a noção de mito se não pela história, ou seja, pela narrativa. Como já abordado por mim anteriormente, Blanchot (2005) nos traz a noção de que o acontecimento sobrevive por meio da narrativa, porém, a narrativa ocorre no seu tempo específico e será mutável em cada vez que for narrada.

O autor passou a constatar que o que podemos observar não é mais um mito, mas sim uma máquina mitológica. A máquina mitológica existe independentemente da existência do próprio mito. Um exemplo básico é o mito religioso da existência de um deus ou de deuses em geral. O funcionamento de uma máquina que compreende esses mitos é independente da comprovação da existência deles mesmos. O que é produzido e perpetuado pela máquina é apenas narrativa.

Dentro dessa perspectiva, Jesi (2014) aborda que na relação da festa com a máquina mitológica é perdida a experiência da dança como *ver-ser* do mito genuíno, da dança envolvida nas potências nascidas por meio da psique humana e compartilhadas, coletivizadas, já que essa noção por si só já é apenas trazida pela narrativa histórica por meio de mitólogos. Como no mito tecnicizado, só se dança a música que pode ser dançada, que é narrada pela máquina mitológica e nos é imposta. Do mito, resta apenas o que a máquina permite, restam esboços do que um dia pode ter sido o mito genuíno. Posso trazer um exemplo para melhor ilustrar.

O festival ou a festa comercial é o local da festa pela festa, do hit musical já difundido e reproduzido em todo o circuito comercial. O âmbito comercial, hipoteticamente, seria o local onde a máquina mitológica impera sem restrições, onde pouco da narrativa sobre o mito restou. É onde se dança apenas o que é permitido dançar, onde se perpetua musicalmente apenas que é repetido pelas corporações e facilmente encontrado sem muito esforço daquele que é empreendido na busca arquivista da história da música eletrônica. É onde se perdem as subjetividades provenientes da narrativa primordial do estilo por meio da comercialização massiva, porém, ainda há uma potência coletiva que surge por meio da pista de dança.

Como abordado por Thornton (1995), na cultura eletrônica vinda da House Music, mas já evoluída para outros subgêneros e difundida em território europeu, proprietários e organizadores de clubes contratavam publicidade para despertar uma sensação de vitória nos jovens atingidos pelo marketing. No produto, porém, expandiam exclusões encontradas em outros meios diferentes dos que envolviam a narrativa inicial da House Music. “(...) as discotecas podem abrigar culturas alternativas, mas tendem a duplicar estruturas de exclusão e estratificação encontradas em outros lugares. Homens negros, em particular, encontram-se barrados ou, mais comumente, sujeitos a cotas máximas”. (THORNTON, 1995, p.46, tradução nossa).

A autora indica que esses fatos colocam em cheque um pouco da sensação de inclusão que os clubes tentam vender. Segundo Thornton (1995), apesar de ser comercializada uma imagem de liberdade, fraternidade e harmonia, ainda pode haver pouca preocupação com alguns fatores observados no início da narrativa da House Music, e isso até mesmo em uma

perspectiva *underground*. “As raves podem ter envolvido um grande número de pessoas e podem ter invadido novos territórios, encontrando novos espaços para o lazer juvenil, mas pouco fizeram para reorganizar seus assuntos sociais.” (THORNTON, 1995, p.46, tradução nossa).

O mito de uma House Music com uma narrativa própria, inovadora e fora dos padrões ainda é presente no âmbito do *underground*, onde, mesmo assim, há comercialização. Existe a venda de mídias com as músicas, sejam elas quais forem. Também há a comercialização de ingressos nem sempre em um preço acessível e um público em algumas vezes elitizado. Mesmo com a mística da música que sobrevive por meio do arquivo, dos devires e da proteção de esferas minoritárias, pessoas ainda se utilizam do *underground* para lucrar, seja como um trabalho de auto sustento ou com o simples objetivo de lucro por meio de uma autenticidade musical do *underground*:

A música é percebida como autêntica quando soa verdadeira ou parece real, quando tem credibilidade e parece genuína. Dentro uma era de infinitas representações e mediação global, a experiência de autenticidade musical é percebida como uma cura tanto para a alienação (porque oferece sentimentos de comunidade), quanto para a dissimulação (porque estende um sentido do real) Como tal, é valorizada como um bálsamo para a fadiga da mídia e como um antídoto para o hype comercial. Em suma, a autenticidade é para a música o que os finais felizes são ao cinema de Hollywood - a recompensa reconfortante para suspendendo a descrença. (THORNTON, 1995, p.49, tradução nossa)

Na festa House existem convergências em ambos os lados (comercial e *underground*), já que, de acordo com Jesi (2014) a máquina mitológica é o que se coloca no lugar do mito genuíno pelo fato da sua comprovação ocorrer apenas por meio da narrativa histórica. Tanto o âmbito *underground*, quanto o comercial da House Music estão localizados entre as paredes da máquina mitológica, que impede o acesso ao real mito do estilo, proporcionando apenas o que é contado pelos narradores presentes nos momentos em que tal narrativa surgiu. Os narradores são, em muitas vezes, os produtores citados por Thornton (1995). Vendedores de um final feliz hollywoodiano transmutado em autenticidade musical ou, aqui estendendo, cultural.

Mas o que é a festa? O que é esse lugar onde tanto se pode ter a sensação de comprar quanto vender ou fundar autenticidades narrativas? Segundo Jesi (2014), é ao mesmo tempo o que funda e dinamiza a coletividade. Ele aborda que, quando estamos em estado festivo, a coletividade pode ser enxergada da maneira mais íntima, que a festa é o local onde se criam harmonias de coexistência sem o sacrifício de particularidades ou até onde a coexistência é incentivada pelo contato com essas peculiaridades. É onde o outro se torna permeável ao eu

pois é possível conhecê-lo melhor (JESI, 2014, p.7). Na festa, as relações interpessoais se tornam mais dinâmicas. As subjetividades se encontram em um ambiente que facilita o convívio mútuo. A festa, em geral, é o lugar do devir-outro.

No caso da festa de House Music em sua narrativa primordial, estilos se misturaram em um novo fenômeno narrativo, onde foi criada uma esfera de proteção minoritária por pessoas constantemente jogadas à margem por setores majoritários da sociedade e que foram encontradas, por meio da dança de ritmos subjugados e abjetos, pelo devir-negro. Como visto em Brewster & Broughton (2013) e Reynolds (2016), diferentes tipos de coletividade convergiram em uma única cultura capaz de facilitar uma convivência harmônica por meio do entretenimento artístico.

Devo observar que o conceito de festa abordado por Jesi (2014) dá um panorama inicial do que é a festa nos anos 1970, momento em que a narrativa da House Music ainda engatinhava, mas consegue dialogar muito bem com o que ela se tornou. Seja nos âmbitos mais comerciais ou nos que ainda se mantém viva alguma parte da narrativa primordial do estilo, fatores ainda convergem. Convergência, porém, não configura confirmação alguma de sobrevivência narrativa no âmbito elitizado ou algo que o valha. Pois a convergência pode vir no sentido de aniquilação da própria narrativa.

A aniquilação pode vir pela perda dos fatores que a fizeram iniciar. A comercialização e a popularização entre as elites, o distanciamento dos fatores que criaram a narrativa do estilo e a inversão dos valores da House Music podem subverter a narrativa chegando em um ponto em que há apenas o que se é narrado pela comercialização do estilo, o que é vendido na forma de autenticidade cultural vazia. A narrativa primordial pode ser aniquilada, como também podem ser criadas novas narrativas a partir disso.

Festa, música, dança, festa e embriaguez. Os pilares principais de um evento de House Music, seja ele do *underground* com ou elitizado com suas convergências, se complementam e se completam em uma espécie de cubo com paredes que não permitem mais o acesso aos mitos, mas sim às narrativas sobre ele. Porém, retomando a pergunta principal deste trabalho, devo ainda me aprofundar empiricamente para saber se, no cenário elitizado da House Music em Santa Catarina, sequer existe uma narrativa para termos acesso.

Devo trazer a pauta de dois mitos em específico. Apolo e Dionísio. Tais personagens são deuses da mitologia grega que, mais tardiamente, calcaram as observações de Friedrich Nietzsche sobre a tragédia e as mais variadas artes. Além disso, fazem também parte do escopo citado por Jesi (2014) como eventos apenas reconhecidos pela narrativa histórica do mito genuíno.

Como abordado por Jesi (2014), não existem certezas sobre a origem ou até a existência dos mitos genuínos, logo, devemos nos ater em qual momento surge a narrativa sobre ele. A primeira narrativa que a história pode comprovar sobre Apolo vem também de Homero, narrador da Odisseia em que conhecemos Ulisses e a sua renúncia a se entregar às sereias e a aptidão em ouvi-las cantar.

Homero nos narra na *Ilíada* o mito de Apolo, filho de Zeus, deus de todos os deuses, com a ninfa Leto. Na história, Apolo é recebido já adulto pelo seu pai no Olimpo ao lado dos demais deuses e ouve de sua mãe a história de sua vida até então. Posteriormente, Apolo se vira contra os gregos e luta pelo exército dos troianos. Apolo é motivado pelo sequestro de Criseida, filha de Crises, seu sacerdote.

Além do poder bélico-divino, o personagem também é colocado na narrativa como, primeiramente, um propagador de pragas e doenças ao exército grego, para depois figurar como também o curandeiro das feridas do guerreiro Sarpedon. A cura, feita com poder de Zeus, tem como motivação a vontade divina de evitar a profanação do corpo do combatente. Na mitologia grega, Apolo também aparece como um deus relacionado à música, já que toca sua lira para os deuses do Olimpo.

O mito de Dionísio possui duas versões. A primeira traz Dionísio como filho de Zeus com Perséfone, rainha do submundo. Hera, esposa de Zeus, rainha do Olimpo e representante mitológica da fertilidade, ao saber da existência do bastardo semideus, toma a decisão de matar a criança. Não obstante de sua decisão, resolveu usar os Titãs, ancestrais dos próprios deuses do Olimpo e dos seres mortais, para atrair a criança. Eles atraíram a criança com brinquedos e então a esquartejaram e comeram. Descontente com a situação, Zeus mata os Titãs com um raio. Após isso, notando que o coração de seu filho não havia sido ingerido, usou o órgão para reviver a criança. A história diz que humanidade surgiu das cinzas dos Titãs, logo, a humanidade carrega o espírito dionisíaco.

Uma diferente versão, essa mais aceita, traz outra narrativa, porém, com alguns itens similares. Na lenda, Zeus assume a forma humana para visitar e seduzir uma princesa chamada Sêmele. O deus manteve relações com a mulher, que engravidou. Após saber disso, Zeus revelou a Sêmele sua identidade divina. Um dos itens similares à primeira lenda são os ciúmes de Hera, esposa de Zeus. Após descobrir o caso, a rainha do Olimpo repetiu os passos do marido e adotou uma forma humana para entrar em contato com Sêmele e fazê-la contar quem era o verdadeiro pai da criança.

Hera pôs dúvidas na mente da princesa, que exigiu a Zeus que aparecesse a ela na sua forma original<sup>19</sup> para provar sua identidade. O pedido foi concedido e Zeus apareceu na sua forma divina, o que ocasionou a morte de Sêmele grávida de Dionísio. A criança, porém, foi salva. Dionísio, que ficara sob cuidados de seus tios, sofreu mais uma vez da ira de Hera, que tentou enlouquecer seus pais adotivos. Sabendo disso, Zeus decidiu transformar a criança em um cabrito e entregá-lo a Hermes. Mais tarde, já de volta à forma humana, Dionísio foi o responsável por descobrir o cultivo da videira e a forma de produzir vinhos.

Posteriormente, após terminar de ensinar os seres humanos a produzir vinhos, decidiu subir ao Olimpo como semideus. Para isso, precisou de uma permissão que foi posteriormente concedida. Antes de subir ao Olimpo, Dionísio desceu ao submundo para buscar Sêmele, sua progenitora, que se tornou uma constelação. Dionísio, é considerado o deus do vinho, das festas e do êxtase. A narrativa de seu mito, como também a do mito de Apolo, foi primordial para o surgimento da dualidade entre apolíneo e dionisíaco, de Friedrich Nietzsche (2011).

A discussão em Nietzsche (2011) sobre Apolo e Dionísio surge na abordagem do filósofo alemão sobre a importância da música na tragédia grega como fenômeno estético. É trazida uma dualidade entre os mitos dos dois deuses do Olimpo citados aqui até então. Tal dualismo é apresentado, inicialmente, como dois caminhos da arte que se complementam. O aspecto apolíneo é relacionado às artes plásticas, às formas e ao mundo dos sonhos. O aspecto dionisíaco traz as artes não plásticas, a música, a embriaguez, o êxtase e a liberdade espiritual. A contínua evolução das artes está ligada à dualidade entre apolíneo e dionisíaco da mesma maneira que a procriação das espécies depende da dualidade dos sexos (NIETZSCHE, 2011, p.27).

Sobre o aspecto apolíneo, Nietzsche (2011) aborda que cada ser humano é um artista a partir do ponto que constrói, inconscientemente, o mundo dos sonhos, que por sua vez constitui uma pré-condição para toda as artes plásticas e também de uma boa parte da poesia. Pelo mundo dos sonhos se interpreta a vida, portanto, fala-se também de imagens sombrias, sérias e obscuras, não apenas perspectivas em que a forma lhe pode ser algo amigável ou convidativo. “E talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: ‘É um sonho. Quero continuar a sonhá-lo’” (NIETZSCHE, 2011, p.29).

---

<sup>19</sup> Segundo os mitos gregos, deuses do Olimpo apareciam na terra apenas transfigurados na forma humana, já que suas aparências originais seriam incompreensíveis para os seres humanos.

Continuar a sonhar o sonho. Tal frase proferida por Nietzsche (2011) vai ao encontro do que é abordado até então nesta pesquisa quando se trata dos frequentadores da House Music. Posso observar junto à Reynolds (2013), Brewster & Broughton (2013) e ao documentário Pump Up The Volume (2001), que o mundo das formas magníficas e dos sonhos belos e animadores não era exatamente o mundo visto na narrativa inicial da House Music. A vida dos frequentadores de eventos que originaram a narrativa primordial da House Music era repleta de formas turbulentas, sérias e sombrias. Porém, dentro de uma esfera de proteção minoritária, de um espaço em que as convivências são estimuladas e as diferenças celebradas, o público envolto pelo devir-negro escolhe continuar a sonhar.

Mas foi no sonho, também, que os deuses, na mitologia grega, se manifestaram pela primeira vez para os seres humanos e, assim, o *grande escultor* percebeu as ideias proporções para a criação de esculturas sobre-humanas (NIETZSCHE. p.45, 2011). Posso observar que há, dentro das explanações sobre os aspectos apolíneos, grandes relações com trabalhos organizacionais necessários para o acontecimento das festas. Seja ela uma rave de proporções gigantescas ou um evento em um pequeno club, tudo precisa de alinhamentos para que funcione corretamente.

Há necessidade de venda de ingressos, instalação sonora, caprichos com decoração para melhor contextualização do ambiente e também toda a logística destinada ao recebimento, pagamento e acolhimento dos artistas nacionais ou estrangeiros entre outros diversos fatores. Uma festa, seja ela permeada por aspectos mais voltados ao comercial, ou de cunho underground, pode ocorrer até espontaneamente sem nenhum planejamento prévio, mas sempre haverá algum aspecto de alinhamento organizacional desprendido por um grupo de pessoas ou até por um só indivíduo.

Antes e até durante o momento da dança, do som, da embriaguez e do surgimento dos momentos em que os fenômenos citados até aqui neste trabalho aparecem na festa de House Music, existem pessoas envolvidas em aspectos organizacionais que se encaixam um pouco mais à perspectiva apolínea de alinhamento, na criação desses espaços de proporções exatas para possibilitar o devir-outro. A convivência, a mistura de subjetividades e os movimentos constantes no raio do coletivo são precedidos por muito trabalho.

Como abordado por Nietzsche (2011), existe uma relação de dualidade cirúrgica como um cruzamento de sexos para a reprodução de uma espécie. Para isso, preciso abordar aqui também o aspecto dionisíaco, o qual toma um papel de maior destaque quando o assunto tratado é permeado pela música e pela festa. Jesi (2014) nos traz que a festa é o local onde a

coletividade é levada do centro às pontas e das pontas ao centro, criando o que sempre será o centro: a própria coletividade.

Jesi (2014), ao escrever sobre o que é a festa, vai ao encontro de Friedrich Nietzsche de diversas formas ao formular o seu conceito em cima de narrativas sobre o mito. O aspecto dionisíaco de Nietzsche é nascido dos cultos ao mito do deus Dionísio, onde festas ocorriam por dias. Nesses dias, a coletividade se formava das pontas ao centro sempre por meio de pilares que priorizavam a música, a embriaguez e as orgias de modo que o devir-outro fora algo perceptível. Subjetividades unidas em um mesmo local por um mesmo propósito e sob efeito de substâncias entorpecentes facilitadoras de convívios.

Um fator de grande importância e de bastante frequência dentro de todos os tipos de festas da House Music é a embriaguez, e quando digo embriaguez, não necessariamente a de bebidas alcoólicas, mas sim de todas as drogas e também do encantamento artístico. No dionisíaco de Nietzsche (2011) existe tal analogia à embriaguez, fator que leva o indivíduo à auto aniquilação em um processo em que há uma espécie de esquecimento de si mesmo. Os afetos apolíneos podem agir no sujeito pela aceitação do “sonho” mais sombrio. Os afetos dionisíacos desmembram o sujeito de sua preocupação com a autopreservação, rumando-o ao mergulho nos mais puros desejos.

Tais mergulhos podem parecer poéticos, mas não necessariamente são aceitos pela sociedade. Nietzsche (2011) já aborda que grande parte das características do dionisíaco são vistas como um resultado da degradação e do fracasso. Ele aborda que o aspecto dionisíaco recebe da sociedade conservadora um afastamento digno de uma repulsa a doenças contagiosas. Tal sociedade, por sua vez, não suspeita da palidez cadavérica e do ar de espectro de sua própria saúde quando vislumbra o fervor das práticas dionisíacas, que selam a aliança do homem com o homem e também com a natureza pelo meio do encantamento. (NIETZSCHE. 2011, p.49-50).

Tal constatação, como as de Jesi (2014) sobre a coletividade, dialogam com o contexto da utilização de *ecstasy*, principalmente, nas festas do início até os dias de hoje. Reynolds (2013) traz que a utilização da droga na cultura *rave* opera por uma espécie de euforia coletiva por um arrebatamento místico total. O autor coloca o fenômeno como uma desindividualização, já que o *ecstasy* era tido como a droga do “nós”. Tal euforia também passou a ser um dos estigmas que instaurou mais preconceitos e aversões à House Music pela sociedade conservadora.

O aspecto apolíneo traz a perspectiva das formas e do dizer sim ao sonho, de continuar sonhando mesmo que o sonho seja ruim, sombrio e injusto. O aspecto dionisíaco vem

no sentido oposto ao sonho, mais próximo da liberdade em vida proporcionada pela House Music por meio do erotismo, da superação da morte em plena vida citada por Bataille (1987). O dionisíaco de Nietzsche (2011) é o sim a vida por meio do desligamento de si mesmo e do contato com o outro, por meio da construção da coletividade de maneira em que não há mais o eu. Do arrebatamento místico total abordado por Reynolds (2013) ao falar sobre a utilização de substâncias de embriaguez.

Nietzsche (2011) traz seus conceitos de apolíneo e dionisíaco não apenas para abordar uma dualidade estética, mas sim para martelar uma crítica a um mundo, em sua época, dominado pelo aspecto apolíneo. Atualmente, posso observar que, pelo movimento atual do conservadorismo, não estamos em um momento tão diferente. Nos dois lados da House Music, o *underground* e o comercial, os aspectos trabalham de maneira diferente.

No âmbito comercial há uma preocupação muito maior com a decoração, o glamour e o luxo (Anexos H, I, J). Também se observa um fetichismo da ostentação por meio da venda de ingressos de camarote em que o público consumidor, na maior parte das vezes branco e heteronormativo, fica em posição privilegiada em relação ao público da pista de dança, geralmente ostentando bebidas de preço alto e roupas de grife. A preocupação com as formas opera de maneira mais visível enquanto o dionisíaco está presente no contato com a música e também com a embriaguez.

Esses últimos dois fatores também são presentes no âmbito *underground*, porém, a coletividade se mostra um pouco mais. No âmbito comercial há uma preocupação maior com o fortalecimento da forma, do eu. O devir-outro, no *underground*, se mostra mais valorizado junto com a aniquilação do eu proposta por Nietzsche (2011). A música há de ser diversa, não ditada pelos hits e tendências do mercado. Também há a preocupação com a forma, porém, de maneira mais rudimentar e menos exacerbada. As festas possuem, em maior parte, palco no chão, sem elevações, para um maior contato do DJ com o público.

Há também decoração, porém simples. O que é mais valorizado dentro da perspectiva apolínea é a organização que ocorre para que a festa, o fortalecimento da coletividade, siga acontecendo com qualidade sonora e para que nenhum problema atinja os participantes da celebração. Os aspectos apolíneos aparecem para que, em equilíbrio com o dionisíaco, condicionem os movimentos constantes da coletividade. facilitem a embriaguez, a celebração da vida e a sobrevivência dos acontecimentos iniciais da House Music por meio de sua narrativa.

Esses fatores anteriores, porém, como abordado por Thornton (1995), podem aparecer como uma simples venda de autenticidades. O trabalho apolíneo para a entrega de uma

facilitação do dionisíaco, ou seja, da embriaguez, da celebração da vida, da coletividade e do devir-outro pode ser apenas um embelezamento de formas que resulta em uma comercialização. Nessa comercialização, não é mais a narrativa inicial da House Music que pode estar presente, mas apenas uma falsa inclusão pelo consumo.

Nesse sentido caberá desenvolver uma análise baseada nas teorias anteriormente abordadas neste e nos capítulos passados, porém, nos próximos passos embarcarei em uma pesquisa antropológica por meio das vivências e experiências de quem está presente no cenário da House Music catarinense, assim poderei melhor relacionar o marco teórico deste trabalho com o objeto para responder se há ou não há mais narrativa no cenário elitizado catarinense, e se ainda há, qual tipo de narrativa ela deve ser.

## 5 METODOLOGIA

Analisar a perda ou a continuidade da narrativa inicial da House Music no cenário elitizado de Santa Catarina é algo que demandou uma jornada de pesquisas bibliográficas e documentais com o intuito de formar o alicerce que sustenta objeto desta pesquisa. Sem os estudos envolvendo cultura musical, estética, filosofia e filosofia política dentro de uma metodologia qualitativa de abordagem bibliográfica e documental, não seria possível ingressar na etapa final, que foi a análise.

O trabalho foi produzido e analisado, desde o início, por um método de escrita *mise en abyme*<sup>20</sup>, na qual uma narrativa puxa outra narrativa que se encontram, convergem. Nesse caso, tal abordagem foi adotada para um melhor mergulho entre teorias e perspectivas que foram umas puxando as outras conforme as demandas surgiam em observação constante do objeto. Na metodologia utilizada, pude argumentar conceitos sempre vindo ao encontro do que era observado, constatou-se um devir constante dos assuntos referentes à House Music.

Para Campos (2009), o *mise en abyme* é uma defesa contra o lirismo e o narcisismo. Um jogo dialético entre o eu e o outro. A opção por este método na pesquisa teórica deste trabalho vai ao encontro do que é abordado pela autora, já que, como observado no capítulo anterior, a festa de House Music pode ser vista como um lugar de acontecimento do devir-outro e do surgimento de coletividades. A pesquisa, porém, necessita de maior aprofundamento dentro de questões antropológicas para seu sustento.

Por isso, o passo seguinte foi a dedicação a um maior levantamento empírico de uma das questões de menor aprofundamento dentro da academia: o cenário da House Music em Santa Catarina. Esse fator, inicialmente, seria trabalhado por meio de uma pesquisa de campo em eventos chave das cenas underground e comercial no estado catarinense. Infelizmente, a abordagem inicial foi impedida pela pandemia causada pelo Novo Coronavírus, que mesmo nos momentos finais da produção deste trabalho ainda não permite o acontecimento de eventos presenciais.

A pandemia demandou um novo método de abordar a cena eletrônica, que continuou se mobilizando por meio de lives em diversas plataformas da internet. Da mesma forma, esta pesquisa também teve continuidade. O que seria abordado por meio de visitas em

---

<sup>20</sup> Termo calcado pelo escritor francês Andre Gide. Em tradução livre, significa narrativa em abismo.

clubs em festivais eletrônicos foi compilado por meio de entrevistas no modo de videochamadas pelo aplicativo Google Meet, por uma pesquisa quantitativa feita pela plataforma Google Forms e também pelo aplicativo de mensagens instantâneas Whatsapp, que permitiu a conversa com pessoas de dentro e fora do estado por texto e áudio. Apenas uma pesquisa foi feita pessoalmente.

As fontes que foram entrevistadas variam entre diversas pessoas que foram ou ainda são envolvidas na cena catarinense. Produtores de evento são uma peça chave, já que possuem a experiência organizacional de ambos os lados da cena e podem esclarecer uma satisfatória parte de como funcionam os bastidores do que é oferecido para o público, já que, como abordado anteriormente neste trabalho, mesmo dentro da perspectiva mais dionisíaca existe o apolíneo como dualidade, e mesmo com o aspecto dionisíaco como dominante, há o apolíneo também operando.

Artistas que fazem parte dos cenários também foram entrevistados, já que são os provedores do fator musical que envolve as festas de House Music por meio do arquivo sonoro produzido e disponível de uma maneira em que passado e presente possam criar a sua narrativa própria. Os frequentadores também foram parte dessa etapa de pesquisa, já que são também atores de um todo que é a festa de House Music. Como seria em primeiro momento, esse impedido pela pandemia, não entrevistei apenas pessoas naturais de Santa Catarina, mas também frequentadores de fora do estado que tem experiências no cenário catarinense.

O público de fora de Santa Catarina, principalmente de outros centros com maior rotatividade de públicos, festas e cenários, como São Paulo, foi entrevistado com o objetivo da extração de uma visão do cenário catarinense que passe por uma perspectiva diferente, fora de vivências já inseridas dentro da cultura do estado como um todo e da naturalização de alguns fatores já rotineiros para o público da região.

A continuação da pesquisa por meio de entrevistas foi abordada em contextualização com a pesquisa bibliográfica abordada até então, observando na prática catarinense da House Music o que foi pontuado dentro do marco teórico por meio do método *mise en abyme*. Os participantes serão questionados nas entrevistas em tempo real, sem planejamento prévio de respostas, sobre o contato, ou não, com o público negro e homossexual que construiu a narrativa do estilo com base no devir-negro, com a experiência tida por meio das esferas de proteção individual e com a construção coletiva da produção artística e do evento de House Music nos âmbitos comercial e underground.

Em torno de 15 pessoas chave entre frequentadoras, artistas e produtoras de eventos foram entrevistadas. A escolha dos indivíduos se baseou na experiência que elas possuem no

contato com as cenas da House Music, sendo que acredito haver maior chance de extração de informações precisas e de qualidade em contato com participantes que possuem mais vivência no cenário não em relação a tempo, mas em constância e atuação.

No fim da apuração, as entrevistas efetuadas foram feitas, primeiramente, por videochamada no aplicativo Google Meet com os DJ's e produtores de evento Carlos Eduardo Moreira Senra, Ruan Carlos Goldacher, Vinícius Zolet e Vinícius Luz. A videochamada ocorreu no dia 13 de maio de 2021, durou cerca de 40 minutos e teve a presença constante de todos os participantes.

Senra é curitibano, produtor de eventos e DJ no núcleo Ganoi, que iniciou as atividades já no início da pandemia do Novo Coronavírus, em 2020, com base na produção de lives destinadas ao público da House Music e derivados. Zolet também é produtor e DJ no núcleo, porém, é natural do município de Chapecó e hoje residente de Curitiba. Goldacher, de Jaraguá do Sul, é DJ residente do núcleo Untitled, de Itajaí, e embaixador do núcleo Redoma, de Curitiba. Ambos os grupos são do meio *underground*, sendo o curitibano direcionado amplamente ao movimento *queer*.

Vinícius Luz é DJ, tem experiência como frequentador na cena catarinense por meio de presenças como frequentador em festas do núcleo Troop, de Florianópolis, já mais destinado ao público *underground*, e também no Warung Beach Club, de Itajaí, que trabalha com alguns artistas do *underground* mundial, mas possui um público alvo elitizado. Como artista, Luz se apresentou na festa Float, núcleo independente do município de Criciúma. Também paulistana, Camila Aprigio é publicitária, mas também é *promoter* de eventos no *club* D-Edge, localizado na capital paulista e prestigiado mundialmente. Ela foi contatada e entrevistada via texto por WhatsApp no dia 30 de junho.

O ex-produtor de eventos Lucas Rosso, um dos criciumentes responsáveis pelo evento público The Living Room Sessions, que tinha como objetivo democratizar a House Music por meio do contato gratuito do público em praça pública, foi entrevistado pessoalmente no dia 14 de maio de 2021. A conversa também foi levada por algumas vivências pessoais em comum, já que o evento de Rosso foi um dos meus primeiros contatos com a House Music *underground* e despertou o interesse pela cultura.

José Tidoca Júnior, produtor de eventos pertencente ao núcleo *underground* Sonore, também de Criciúma, foi entrevistado pelo aplicativo WhatsApp inicialmente apenas por texto no dia 08 de maio de 2021, no dia optando a produzir um arquivo PDF com suas opiniões sobre o assunto, por mim recebido em 25 de junho. O núcleo Sonore iniciou em 2015, também em praça pública, como o The Living Room Sessions. Após o quarto evento, os organizadores

optaram por fazer festas fechadas com público limitado e lugar secreto, cobrando ingressos e consumo interno apenas para manter o núcleo funcionando, sem benefício financeiro individual para os organizadores.

Do município de Araranguá, Santa Catarina, Norton Ferrari é DJ e produtor de eventos no núcleo independente Local House, existente desde 2009. O sul catarinense foi entrevistado pelo aplicativo WhatsApp no dia 25 de junho de 2021 e enviou suas respostas via mensagem de áudio, a resposta de Ferrari foi instantânea. Ele possui, além da experiência na organização de eventos, frequência também em eventos internacionais, já que morou no continente europeu durante a primeira metade da década de 2010.

Henrique Viecelli, proprietário da casa Hangar T6, de Florianópolis, que preza pela House Music como um dos estilos principais, e da agência de DJs KickClap Bookings, que possui DJs nacionais e internacionais de House Music e derivados no seu catálogo, foi contactado primeiramente no dia 23 de junho, concretizando a entrevista no dia 28 do mesmo mês. Viecelli foi indicação de José Tidoca Júnior, um dos entrevistados anteriormente. Breno Cardoso é tubaronense e produtor de eventos do núcleo Syncretic, do município de Tubarão. Além disso, ele também atua como DJ residente do núcleo Shelter, itinerante no norte do estado. Cardoso foi contactado no dia 24 de maio, concretizando a entrevista por audios enviados pelo aplicativo WhatsApp no dia seguinte.

Maria Eduarda Girardi, estudante e frequentadora de festas de House Music em Santa Catarina tanto nos âmbitos comerciais quanto nos núcleos independentes, foi contatada no dia 22 de junho, efetuando as respostas no dia primeiro de julho de 2021. A conversa ocorreu por meio do aplicativo WhatsApp.

Além dessas entrevistas feitas, foi feito um questionário via plataforma Google Forms que, de forma quantitativa, apurou a presença dos públicos de baixa renda, negro e LGBTQIA+ em diversos aspectos do cenário. No formulário, também havia espaço para perguntas discursivas anônimas. O intuito das perguntas sem identificação foi abrir mais espaço para pessoas que preferem não ter o nome divulgado neste trabalho.

As fontes das entrevistas e do questionário via Google Forms foram captadas por comunidades de redes sociais como Facebook, Telegram e Whatsapp e Instagram, já que há uma vasta quantidade delas discutindo as várias nuances da House Music. Posso citar já como exemplos os grupos “Minimau”, existente nas três primeiras redes sociais e também o “Housera”, situado apenas no Facebook. O grupo primeiramente citado possui, atualmente, 111 pessoas no Whatsapp e 1,5mil no Facebook. O segundo possui 3,9mil membros. Ambas comunidades possuem frequentadores, artistas e produtores musicais com influência no meio.

As fontes obtidas nos municípios do Sul catarinense são também de meu convívio pessoal, visto minha vivência no meio da House Music na região.

## 6 ENTREVISTAS

Nesta etapa, devo trazer conversas ocorridas com membros diversos da House Music catarinense, sendo eles residentes e naturais do estado de Santa Catarina ou não. As etapas que envolvem esse capítulo se dão com base em conversas em grupo, individuais e também em uma pesquisa de análise quantitativa feita em um questionário na plataforma Google Forms. O processo de entrevistas foi guiado com base nas teorias e fatos trabalhados até então e os resultados devem ser guiados de forma em que surja a resposta para a pergunta desta pesquisa: devido à elitização da cultura House em Santa Catarina, sobrevive nela uma narrativa? Se sobrevive, que narrativa é essa? Seria ela a mesma, transformada, ou totalmente diferente?

Devo relatar, antes de tudo, que houve uma grande dificuldade com a pesquisa no que diz respeito às fontes. As entrevistas utilizadas foram feitas com pessoas que vivem o meio *underground*, os núcleos independentes, que mostram ter uma preocupação maior com as questões sociais e políticas envolvidas na cultura da House Music. Mesmo algumas pessoas presentes nesse âmbito independente demoraram um pouco para efetuarem o envio de suas respostas, porém, devo observar que foi pelo cuidado com as questões envolvidas e também por trabalharem não só com o cenário da House Music, mas também em outros empregos.

Dentro do cenário elitizado houve um empenho para conseguir formalizar a pesquisa, porém, não houve resposta no sentido qualitativo, apenas no quantitativo trabalhado no Google Forms. As fontes, porém, possuem conhecimento do cenário elitizado, tendo em vista que todas elas já frequentaram esses âmbitos antes de ingressarem no *underground* ou ainda frequentam em situações específicas, como em grandes festivais ou apresentações de artistas de gosto pessoal.

Inicialmente perguntados sobre como iniciaram a vivência na cena da House Music em geral, sobretudo a catarinense, todos os entrevistados relataram que tiveram suas primeiras vivências em *clubs* de natureza mais elitizada e comercial para depois mergulharem no cenário *underground*. Para o produtor de eventos, DJ e *clubber* chapecoense Vinícius Zolet, essas casas elitizadas da cena catarinense, em principal o Warung Beach Club, proporcionam em nada um contato com a narrativa primordial do estilo, mas apenas com o consumo da festa e da música. O contato comercial, porém, pode ser o primeiro passo para uma maior imersão pessoal na cultura House, segundo ele.

Essa imersão pessoal, segundo Zolet, juntamente às interações que ocorrem no âmbito das festas, acaba propiciando com o tempo o interesse pela história do estilo. Após os primeiros contatos, buscando a história da House Music desde os primórdios, onde o estilo surgiu da Disco Music, é possível um contato maior com os núcleos independentes que organizam festas de menor porte, porém de maior aprofundamento cultural e menor preocupação comercial. Nesse caso, ainda assim, ele aborda que em Santa Catarina não há um encontro com os fatores primordiais da House Music além do que se sabe individualmente. “Você se sente parte de um todo porque foi atrás de toda a história, e não pelo que ocorre no evento em si”, aborda.

O DJ paulistano Vinícius Luz, constante como artista e *clubber* em festas ao redor do Brasil, aborda que, normalmente, o contato das pessoas com a cena da House Music em grandes centros como São Paulo já ocorre de forma diferente, muitas vezes já ingressando no meio *underground* por meio do intermédio de amigos ou da interação e contato nas redes sociais com a publicidade dos eventos. Em Santa Catarina, porém, Luz aborda que mesmo os eventos de cunho *underground* em que ele esteve foram marcados pela presença de aspectos elitizados. Ele diz que “não há contato com as questões coletivas que sabemos que ocorreram lá no início da nossa cultura. Há o contato com o estilo de música e com o estilo de festa, e sabemos disso por conhecermos a história”.

Natural de Jaraguá do Sul, Santa Catarina, Ruan Carlos Goldacher, também DJ e *clubber*, aborda que teve seus primeiros contatos com a cena da House Music já no âmbito *underground*, porém, tem uma percepção similar aos entrevistados anteriores em relação ao contato com a narrativa primordial do estilo. Frequentador de núcleos independentes, ele aborda que pode existir algum tipo de encontro com o que ocorreu no início da cultura House em festas catarinenses de menor porte, porém, são em poucas oportunidades. “A única vez que eu me senti realmente envolto pelo que foi a nossa cultura lá no início, foi na festa Bateu, em Florianópolis, em que eu pude observar que grande parte do público, como também os produtores e DJs, faziam parte de grupos minoritários e todos interagiam em um espaço livre de elitismos e opressões”, aborda.

Lucas Rosso, criciumense que durante a década de 2010 dedicou suas atividades culturais à democratização das festas de House Music por meio da discotecagem e da organização de eventos em praça pública, sem custos e abertos ao público, acredita que “...infelizmente a House Music foi importada para o estado de Santa Catarina como um mero produto a ser comercializado com um preço caro. Por isso, por aqui perdemos toda a carga

popular e acolhedora das pessoas negras, imigrantes e *queer* que a cultura possuía lá no início, no subúrbio dos Estados Unidos”.

Ele complementa que, ainda assim, há quem resolva tentar trazer aspectos da cultura inicial de volta, porém, a reação do público ainda não acompanha. “Muita gente faz evento com preço acessível, evento em praça pública e tenta passar um pouco dessa história inicial para o público. O público, porém, está na maioria das vezes mais interessado apenas no momento da festa e na música, e também prefere eventos cada vez mais pasteurizados e comerciais, sem muito aprofundamento na história”.

O curitibano Carlos Eduardo Moreira Senra observa o mesmo movimento em que núcleos culturais de menor porte, dentro do underground catarinense, tentam trazer de volta o que é observado no início da narrativa da House Music, porém, mesmo assim não há um aprofundamento tão grande por meio do público. “O pessoal dos núcleos realmente tenta fazer algo que traga a cultura da House Music de maneira popular, menos elitizada, com preços acessíveis. O público, porém, ainda continua sendo um público de elite”.

Senra observa também que, seus contatos com a narrativa inicial da House Music nos eventos se deram em momentos em que ele já sabia de toda a história do estilo por interesse próprio, mas não por uma questão de experiência com o que ocorria ao redor. “Nas vezes que me senti parte de algo relativo ao início da cultura lá nos Estados Unidos, foi porque eu tenho conhecimento de tudo o que fomentou a cultura que participo até aqui. Não acredito que eu me sentiria parte de algo maior sem conhecer os primórdios da House Music”, concluiu.

Norton Ferrari, DJ e produtor de eventos do município de Araranguá, observa que existe uma parcela do público, esse geralmente envolvido artisticamente ou logisticamente com a cena *underground*, que não olha a cena mais como um fator apenas festivo ou descolado de toda a cultura e o que ela significa desde os primórdios. “O que eu vejo é que as pessoas que eu convivo nesse meio tratam o cenário como algo parte de uma cultura sólida, por isso busca se aprofundar cada vez mais para entregar melhores e mais aprofundados resultados a serem partilhados de maneira coletiva”.

Por outro lado, Ferrari complementa que essa coletividade não está em todos os locais e, muito menos, no cenário como um todo. “Vejo que esse trabalho aprofundado e coletivo é notado apenas nos núcleos de eventos pequenos, sem muito luxo. Quando começa a crescer demais, vira apenas um negócio de viés financeiro. Nesse cenário que preza apenas pelo sucesso financeiro, as pessoas são impulsionadas a participarem dos eventos apenas por uma necessidade de pertencimento a uma espécie de tribo, sem necessariamente saber o que essa tribo pode significar”.

José Tidoca Júnior, DJ e produtor de eventos natural da cidade de Criciúma, diz que, refletindo sobre toda a história do cenário, trata a cena de Santa Catarina em uma linha temporal desde o início da década de 2000. “A House Music começou a explodir no estado e, a partir de 2010, houve uma explosão dos beach clubs em perímetros elitizados em que a música não conseguiu quebrar as barreiras de classe.”

Ele manifesta que o elitismo virou uma moda além da música. “Na época iniciou uma febre de áreas VIP e preços de ingressos extremamente abusivos, alguns chegando a passar de um salário mínimo. O consumo das festas chegou a ficar ridículo de tão abusivo e os frequentadores, em maior parte de alto poder aquisitivo, participavam dos eventos apenas com o intuito de ostentação financeira”.

Em paralelo, ele aborda que, mesmo assim, sempre existiram pessoas que acreditam na música e na cultura inicial da House Music. “Existem coletivos e grupos dentro do *underground* que reúnem e educam culturalmente pessoas que nunca tiveram acesso ao estilo musical, já que ele é raro em mídias de grande massa. Acredito que, apesar de muitas distorções do propósito inicial do cenário, existe muito resultado positivo sendo colhido e muito de positivo ainda será produzido nos próximos anos dentro de possibilidades em que a música é mais valorizada do que as questões de elitismo”.

Henrique Viecelli, proprietário de casa de eventos que tem a House Music como um dos atrativos principais e dono de agência de artistas, aborda que acha difícil a aproximação com o que a House Music foi no início. “A House Music, como outros gêneros criados num período mais antigo, é algo que se difundiu pelo mundo inteiro. É difícil manter de uma forma totalmente originária, crua, a seguir todas as características iniciais do estilo. O padrão da época de Frankie Knuckles e Larry Levan se perde um pouco quando a cultura vira algo globalizado.”

Porém, por outro lado, ele acredita que a cena do estado consegue manter ainda alguns fatores que vão ao encontro da narrativa inicial. “Em Santa Catarina existiu e existe ainda um ‘boom’ das festas comerciais e da elitização da cultura House. Esse fenômeno ocorreu com força no fim dos anos 2000. Ao meu ver, o estilo de música que tocam nessas festas elitizadas já nem é mais House Music, mas sim algo diferente e mais comercializado.”

O produtor e agenciador diz que algumas coisas constituintes da narrativa inicial da House Music conseguem ser mantidas em locais específicos. “Acredito, porém, que nas festas menores, principalmente as de núcleos presentes no litoral do Estado, ainda conseguimos manter alguns fatores como a segurança, união e acolhimento de minorias.”

Ele aborda que é difícil manter esses fatores com o crescimento dos clubs de elite, mas possui esperança. “Talvez isso ainda perdure em alguns lugares, mas com o crescimento

dos eventos eu acredito que, na maior parte dos lugares, as propostas acabam se perdendo. Muitas vezes os gestores de grandes eventos não acreditam que experiências reais sejam necessárias, mas apenas a comercialização de algo parecido com elas.”

Viecelli finaliza trazendo que, mesmo com os fatores abordados acima, ainda existem alguns fatores narrativos que sobrevivem. “Temos lugares que ainda suprem as necessidades, que buscam o que a House Music sempre buscou, porém jamais será igual à cultura daquela época. Mesmo assim, acredito que conseguimos pensar em bons exemplos no Estado.”, finaliza.”

Breno Cardoso, DJ e produtor de evento tubaronense, observa que a questão pode ser muito pessoal e subjetiva quando se olha pela perspectiva dos profissionais que organizam e sobrevivem dos eventos existentes no cenário. “Há uma questão das casas de festas e núcleos acabarem visando públicos específicos para sobreviverem, mas isso acaba tendo um preço. A consequência disso é justamente essa divisão de classes que resulta na perda da narrativa inicial da House Music, que foi formada por um público subalterno.”.

Como frequentador de eventos, ele já aborda que a visão pode ser um pouco diferente. “Acredito que as festas estão, em grande parte, muito elitizadas. Nisso você acaba se sentindo deslocado por não ser parte de uma classe dominante, financeiramente abastada. A cultura festiva do estado de Santa Catarina também é um pouco peculiar, porque os *clubs* daqui são conhecidos nacional e internacionalmente e isso acaba atraindo pessoas de outros nichos, que não são necessariamente conhecedoras ou frequentadoras das festas de House Music.”.

Ele completa trazendo que, mesmo com os problemas trazidos pela elitização, ainda assim o espaço é mais igualitário. “Você ainda nota alguns julgamentos de valor, porém, é um espaço em que se nota maior igualdade do que em outros estilos de festas. As pessoas vão pensando na música e acabam se desprendendo de rótulos e gêneros, já que o som é quem fala mais alto na pista. Mesmo com a elitização, acredito que ainda consigamos sentir um pouco do que é a narrativa inicial da House Music.”, finaliza.

A publicitária e promoter de festas de House Music, Camila Aprígio, aborda que pouco observa da narrativa inicial no cenário catarinense. “Considerando a minha experiência com eventos no estado [de Santa Catarina], posso dizer que as festas ocorrem em um ambiente completamente elitizado com preços altos para ingressos e bebidas e público de comportamento de ostentação muito característico. Nos *clubs*, com certeza há um padrão de aparência. Homens e mulheres brancos, com roupas ‘glamurosas’, carros de luxo e muita extravagância.”.

Ela também aborda que, no perfil de público, vê as pessoas de grupos subalternos como frequentadoras, mas em condições muito específicas. “Percebo que o público *queer* perde

espaço nesses locais. Os que vão, geralmente estão acompanhados de meninas com um grupo de homens heterossexuais. Quanto a negros, são minoria absoluta. Lembro de ter visto poucos, e esses poucos eram do meu grupo de amigos”. Porém, Aprigio finaliza também abordando que existem alguns núcleos que mantêm um pouco da cultura inicial funcionando. “Os aspectos narrativos do início da cultura House ainda sobrevivem nos núcleos independentes. Sobrevivem por aparelhos, infelizmente.”.

Por último, a estudante e frequentadora dos núcleos independentes da House Music, Maria Eduarda Girardi, aborda que os dois âmbitos são muito diferentes. “A elitização é muito forte na cena de Santa Catarina, principalmente dentro dos *clubs*. É muito diferente você ir em uma festa independente e ir em um *club*, por exemplo.”. Mesmo assim, ela diz que ainda existem aspectos elitizados mesmo na cena independente. “A elitização ainda é bem forte na maioria das festas independentes também, mas nem se compara aos grandes *clubs*. Acredito que é por conta da elitização dentro do nosso estado, já que isso é muito enraizado”.

Ela acredita que, por ser branca e heterossexual, não se sente totalmente apta para falar sobre questões de representatividade, mas conversa com amigos frequentadores sobre. “Já conversei com vários amigos, que são negros e homossexuais, e eles me confessaram que, em várias vezes, se sentiram muito mal dentro de determinadas festas, principalmente em *clubs*, não se sentindo inseridos e pertencentes naquilo.”, finalizou.

Na pesquisa realizada pela plataforma online Google Forms, respondida por 41 pessoas, os dados que foram colhidos tiveram o papel de trazer uma análise quantitativa e também proporcionar a possibilidade de respostas discursivas anônimas para quem preferiu não ter o nome divulgado nesta pesquisa. Os números trazem um panorama geral de aspectos da cena catarinense com base nas respostas de pessoas que frequentam ou já frequentaram festas no estado, sejam elas de um âmbito mais elitizado ou *underground*.

Dentro do aspecto de identidade racial, as respostas obtidas trazem que 78% dos participantes da pesquisa se consideram brancos, 7% se consideram pardos e apenas 5% assinalam que são negros. Quanto à orientação sexual, 76% se dizem heterossexuais. 17% se consideram bissexuais e apenas 7% se enquadram como homossexuais. Uma porcentagem de 17% dessas pessoas iniciaram os contatos com a cena de Santa Catarina ainda na década de 2000, as outras 82% acompanham o cenário a partir de 2010. Não existiram resultados mostrando as décadas de 1990 e anteriores ou a de 2020.

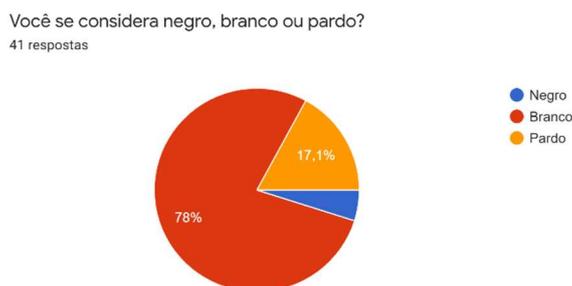


Figura 1 – Gráfico com resultado da identidade racial de participantes da pesquisa quantitativa.

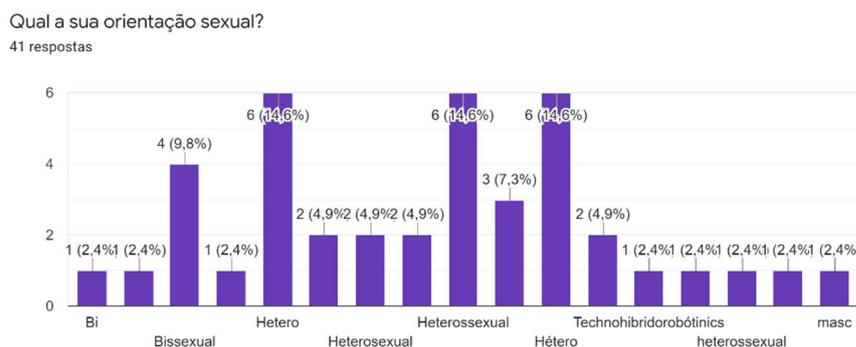


Figura 2 - Gráfico com resultado da orientação sexual de participantes da pesquisa quantitativa.

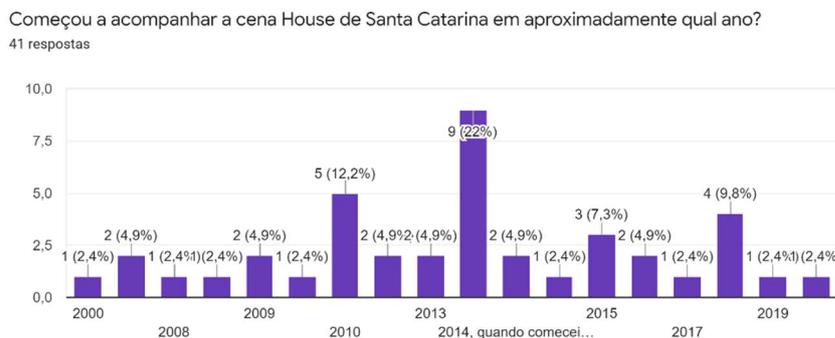


Figura 3 - Gráfico com a média de ano em que os participantes da pesquisa quantitativa começaram a acompanhar a cena House catarinense.

Entre essas pessoas, 73% dizem conhecer as origens da cultura que envolve a House Music. Do outro lado, 27% dizem não conhecer os primórdios culturais. Sobre o investimento financeiro, 78% acreditam que o preço dos ingressos dos eventos e do consumo interno das festas de House Music não são acessíveis ao público em geral. Para 22%, os eventos são acessíveis financeiramente.

Você conhece as origens da House Music e seus estilos derivados?  
41 respostas

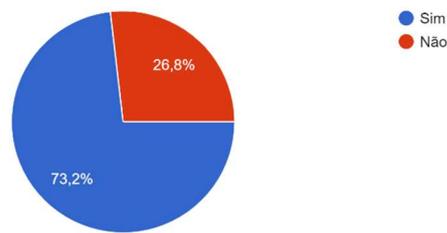


Figura 4 - Gráfico com resposta sobre o conhecimento das origens da House Music pelos participantes da pesquisa quantitativa.

Você acha os preços dos eventos (ingresso e consumo interno) acessíveis?  
41 respostas

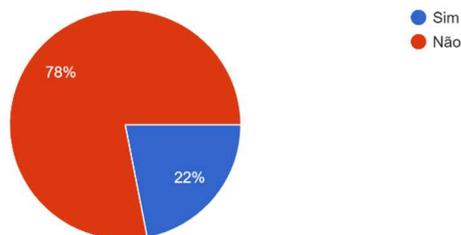


Figura 5 - Gráfico com resposta sobre a acessibilidade financeira dos participantes da pesquisa quantitativa frente aos eventos de House Music do cenário catarinense.

As demais perguntas foram produzidas para demarcar a percepção das pessoas envolvidas sobre a população subalterna e o cenário da House Music catarinense. Na pesquisa, 85% dos participantes nunca tiveram conhecimento de pessoas de baixa renda como produtoras de festas, ao contrário de apenas 15%. No caso da atuação como DJs, 61% nunca soube ou presenciou a atuação de pessoas de baixa renda, ao contrário de 39%. Na participação de pessoas de baixa renda como *clubbers* a porcentagem já é mais próxima. 56% aborda que tem conhecimento, 44% diz que não.

Você já viu participação de pessoas de baixa renda como produtoras de festas House de SC?  
41 respostas

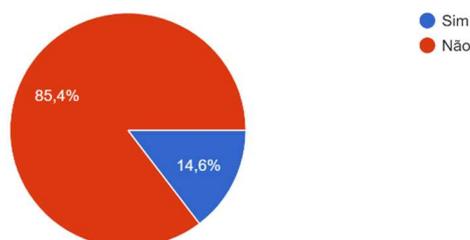


Figura 6 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como produtoras de festas de House Music no cenário catarinense.

Você já viu participação de pessoas de baixa renda como DJ nas festas House de SC?  
41 respostas

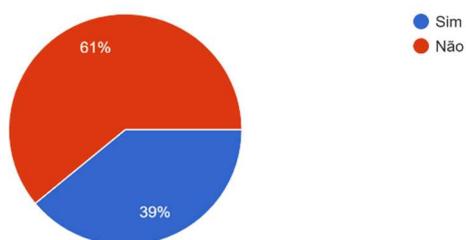


Figura 7 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como DJ nas festas de House Music no cenário catarinense.

Em sua vivência na cena catarinense, percebe participação de pessoas de baixa renda como clubbers?  
41 respostas

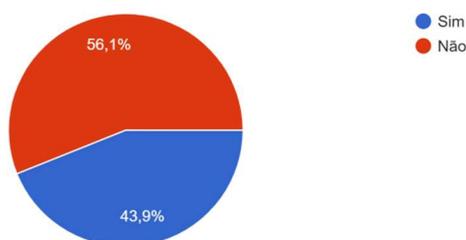


Figura 8 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas de baixa renda como clubbers nas festas de House Music do cenário catarinense.

Uma porcentagem de 66% dos participantes, ao contrário de 34%, já percebeu a participação de pessoas negras como organizadoras de festas. 54% dos participantes dizem já ter visto pessoas negras atuarem como DJ, ao contrário de 46%. Como *clubbers*, 61% dos participantes notam a participação de pessoas negras, ao contrário de 39%. O público LGBTQIA+ é percebido como produtor de festas por 63% dos participantes, ao contrário de 37%. Como DJ, 78% percebem a participação de pessoas LGBTQIA+, 22% nunca soube de indivíduos do grupo que tocam em eventos de House Music. Como *clubbers*, 83% percebe a participação do público, ao contrário de 17%.

Em sua vivência na cena catarinense, percebe a participação de pessoas negras como produtoras de festas?  
41 respostas

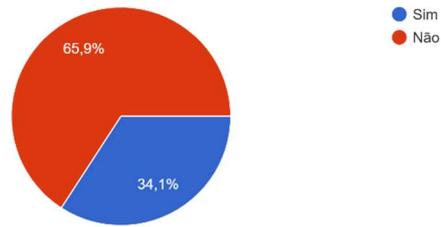


Figura 9 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como produtoras de festas no cenário catarinense da House Music.

Em sua vivência na cena catarinense, percebe a participação de pessoas negras como DJ?  
41 respostas

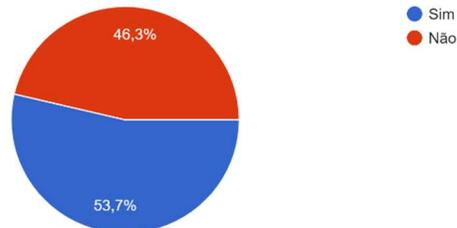


Figura 10 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como DJ no cenário da House Music catarinense.

Em sua vivência na cena catarinense, percebeu a participação de pessoas negras como clubbers?  
41 respostas

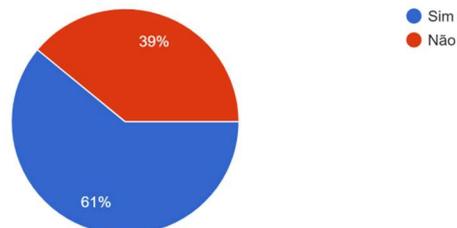


Figura 11 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas negras como clubbers no cenário catarinense da House Music.

Em sua vivência na cena catarinense, percebeu a participação do público LGBTQIA+ como produtor de festas?  
41 respostas

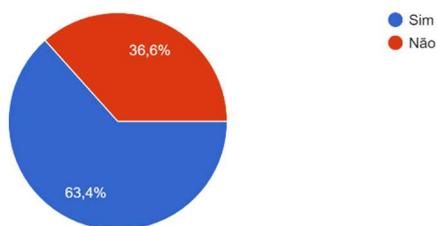


Figura 12 - Gráfico com resposta sobre a participação do público LGBTQIA+ na produção de festas do cenário catarinense da House Music.

Em sua vivência na cena catarinense, percebe a participação de pessoas LGBTQIA+ como DJ?  
41 respostas

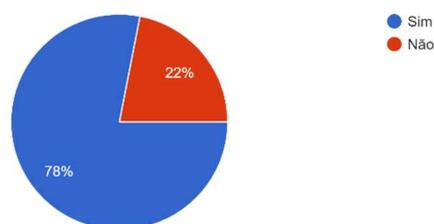


Figura 13 - Gráfico com resposta sobre a participação do público LGBTQIA+ como DJ no cenário da House Music catarinense.

Em sua vivência na cena catarinense, percebeu a participação de pessoas LGBTQIA+ como clubbers?  
41 respostas

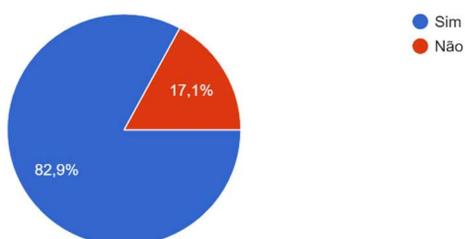


Figura 14 - Gráfico com resposta sobre a participação de pessoas LGBTQIA+ como clubbers no cenário da House Music catarinense.

Nas respostas discursivas anônimas cujo preenchimento não era obrigatório no formulário, noto uma relação homogênea entre as percepções dos participantes e apenas uma única resposta destoante. As pessoas que dizem conhecer a história da House Music foram perguntadas se observavam semelhanças com o início da cultura e a cena catarinense e, se observam, quais são essas semelhanças. Sete pessoas simplesmente alegaram não observar semelhança nenhuma. O restante disse constatar algumas similaridades.

Nas respostas em que as pessoas dizem não ter conhecimento de nenhum fator que encontre a narrativa inicial da House Music, as respostas vão sempre no mesmo teor, sinalizando que a elitização e o difícil acesso aos eventos catarinenses é algo que acaba impossibilitando esse encontro. Em uma das respostas, foi citado um esvaziamento cultural. “Não, a House Music se originou de um movimento negro, cheio de cultura e poder. A cena catarinense é 100% elitizada e não têm uma cultura forte e acessível.”, destacou o participante anônimo.

Também pude observar respostas que sugerem uma tentativa de comercialização da narrativa primordial da House Music em Santa Catarina, como nos trechos “Nada. Talvez aparente aceitação da diversidade pois pessoas diversas são aceitas como clientes.” ou “Hoje a House Music é difundida para pessoas de alto padrão aquisitivo e seu significado político foi totalmente esvaziado em um som enlatado” e “atualmente, encontra-se tudo muito elitizado, consumido em grandes casas noturnas por população rica e predominantemente branca, cis e heterossexual, diferentemente da raiz underground, na qual o estilo era fomentado aproveitado por negros e LGBTQIA+”.

Entre as pessoas que notam similaridades, os resultados são diversos. Existem as respostas que colocam apenas fatores comuns como a música, os ritmos, a dança e a presença de algumas minorias, porém em baixa quantidade. A maior parte aborda os pequenos núcleos como provedores de aspectos narrativos similares, como em “vejo semelhanças apenas em pequenos grupos que hoje buscam reviver as origens da música eletrônica, mas é um movimento *underground*” ou “em festas menores e de núcleos independentes, tanto público, quanto produção costumam ser mais acolhedores”.

Porém, a resposta que diz mostrar encontro de similaridades narrativas que mais me chamou atenção foi “Os *clubs* são muito bem estruturados, o som sempre de muita qualidade e os DJs sempre são de referência mundial. Esse é o principal fator que me leva a viajar para Santa Catarina para curtir clubes e vivenciar a experiência de pistas sensacionais que geralmente só acontecem na Europa. O fato do público ser na maioria das vezes formado por pessoas que pagam caro porque realmente gostaram da música de verdade, acaba diferenciando de outros lugares do Brasil.”.

O comentário acima parece colocar a similaridade dos cenários simplesmente em fatores comerciais. As comparações são com base em estruturas de casas de evento, artistas internacionais e pistas de dança que, em tese, só acontecem em outro continente. Além disso, o valor alto de ingressos e do consumo é colocado em segundo plano, como algo que o público não se importasse em pagar pelo fato de ter contato com algo considerado “de verdade”.

Os dados e respostas supracitados, em conciliação com as teorias, com os documentos e as imagens trabalhadas durante a produção deste trabalho, me ajudarão a prosseguir para a conclusão desta pesquisa, em que serão estabelecidos os fatores que possivelmente preservam narrativas, criam novas narrativas ou simplesmente aniquilam qualquer tipo de narratividade. O próximo capítulo utilizará essas informações para responder as perguntas que me intrigaram e motivaram a dedicar esta pesquisa à House Music e seu cenário no estado de Santa Catarina.

## 7 A NARRATIVA INDIVIDUAL

Para concluir este estudo, devo trazer de volta os aspectos que o motivam. Iniciei a pesquisa com a pergunta: devido à elitização da cultura House em Santa Catarina, sobrevive nela uma narrativa? Se sobrevive, que narrativa é essa? Seria ela a mesma, transformada, ou totalmente diferente? Daqui em diante, devo concluir o raciocínio de que não sobrevive uma narrativa na cena catarinense como um aspecto coletivo, mas a narrativa sobrevive individualmente nos DJs, *clubbers*, produtores de festas e demais profissionais que buscam pela história surgida no fim da década de 1970 em Chicago e Nova Iorque.

Por meio das teorias observadas durante a produção deste trabalho, e devo destacar como base de toda a construção as de Blanchot (2005), Butler (2019), Mbembe (2014) e Sloterdijk (2016), a narrativa primordial da House Music se deu por meio do envolvimento cultural das populações subalternas em uma esfera que as proporcionassem liberdade em vida. O desenvolvimento dessa liberdade é algo ocorrido por meio da experiência, que dá origem às narrativas. Sem experiência não há narrativa, já que para Benjamin (1985), a crise da experiência é uma crise de aniquilação dos fatores narrativos.

Agamben (2005) evolui as concepções benjaminianas trazendo o conceito de experimento, que é o que surge com planejamento prévio, fruto das narrativas e não provedor delas. Porém, os experimentos, esses tidos por meio da House Music como fenômeno estético, já formada e desprendida da Disco Music, também podem despertar uma vontade de ir atrás dos narradores, de buscar o que é mantido vivo por meio das obras de Brewster e Broughton (2013) e Reynolds (2013).

Por meio dos experimentos a House Music surgiu como fenômeno estético, e logo, foi apropriada pelo mercado como a Disco Music fora anteriormente. Dando origem a subgêneros, o estilo musical sobreviveu até os dias de hoje, figurando nos maiores eventos de música eletrônica do mundo, sejam eles *underground* ou não. A elitização e a comercialização exacerbada atraem públicos diferentes, mas que ainda são atingidos pela arte do comunismo das formas de Borriaud (2009), frutos do puro experimento que nasce dos arquivos artísticos vistos em Groys (2015), que tanto influenciam na produção da House Music.

Na cena catarinense o contato, em primeiros momentos, pode ser comercial e simplesmente provedora de uma sensação de pertencimento a algo. Como abordado por Thornton (1995), pode tentar vender uma autenticidade. Por meio dessa pretensão primária, porém, dá a faísca inicial para maior conhecimento da narrativa permeada pelo devir-negro em

Chicago e Nova Iorque. Esse conhecimento que pode começar por meio de uma comercialização de autenticidades vazias, pode influenciar na construção de núcleos culturais que valorizem mais a House Music como o fenômeno narrativo surgido nos anos 1970.

Em Santa Catarina, pelo que é observado com base nas entrevistas, a cena mais elitizada pode servir como uma porta de entrada para o conhecimento do que foi a cena House em seu início, porém, a vontade de ir atrás das origens é individual. Na elitização do cenário não há mais essa experiência coletiva de autenticidade, mas sim apenas o que a máquina mitológica de Jesi (2014, 2018) narra, e o que é narrado é justamente a inclusão por meio do consumo. Na cena elitizada você é parte de algo maior, desde que pague por isso.

Por outro lado, a vontade individual de pesquisa sobre o que é a narrativa inicial da House Music pode surgir e levar as pessoas aos núcleos independentes, que possuem abordagens diferentes, mais acolhedoras e coletivas. Porém, como visto nas entrevistas e nos dados do formulário, não existem, mesmo no *underground* catarinense, as mesmas necessidades populares, as mesmas preocupações com as condições subalternas e muito menos uma esfera de proteção minoritária. Na cena *underground*, devo notar que existe algum tipo de narrativa, mas ainda sim, não a mesma.

Primeiramente falando sobre os âmbitos elitizados, devo resgatar o que foi relatado por Norton Ferrari em sua entrevista. “(...) as pessoas são impulsionadas a participarem dos eventos apenas por uma necessidade de pertencimento a uma espécie de tribo, sem necessariamente saber o que essa tribo pode significar.”. Dentro da perspectiva elitizada, não existe mais uma narrativa, mas apenas um tribalismo vazio. Se faz parte de algo, mas não se sabe do que. A festa significa apenas a festa, a música significa apenas a música. Vende-se uma autenticidade que proporciona uma sensação de pertencimento a algo.

Porém, alguns indivíduos que foram antipassados inicialmente por esse tribalismo vazio, por essa falsa sensação de pertencimento, podem ir por conta própria ao encontro do que foi a narrativa inicial da House Music permeada pelo devir-negro e formadora de esferas de proteção minoritária. Como estrato das entrevistas, observo que os núcleos do *underground* catarinense conseguem entregar alguns fatores dessa narrativa inicial, mas que os *clubs* elitizados, em grande parte, são o primeiro contato com a cultura House.

Nesses primeiros contatos de tribalismo vazio pode haver uma identificação maior com a cultura da House Music. Nesses encontros maiores com o estilo, a vontade de pesquisa pode falar mais alto do que apenas a compra de um serviço de entretenimento comercial que diz entregar uma autenticidade. Abraçando esse desejo de aprofundamento, alguns frequentadores acabam conhecendo a narrativa inicial e os experimentos estéticos que deram

origem ao que a House Music é hoje em dia. Como observado também nas entrevistas, essas pessoas acabam se tornando imersas nos núcleos independentes como artistas, frequentadoras, trabalhadoras e produtoras no âmbito dos núcleos independentes, que entregam uma narrativa. Mas essa narrativa é a narrativa inicial da House Music, tão abordada neste trabalho?

Não é. A narrativa inicial da House Music é um conceito trabalhado provisoriamente neste trabalho para chegar em um resultado final. Como abordado por Blanchot (2005), o acontecimento se mantém vivo por meio da narrativa, mas cada vez que o acontecimento é narrado, ele também acontece novamente, por mais que seja preservado. Cada indivíduo que, por meio do interesse próprio, vai atrás do que ocorreu em Chicago e Nova Iorque, narra de acordo com suas próprias vivências, relata os acontecimentos de maneira pessoal de acordo com as experiências que passou.

Isso é transmitido em forma de valores para os trabalhos e para as vivências nos núcleos independentes dentro dos objetivos que os organizadores de tais núcleos almejam atingir. O acontecimento preservado é o acontecimento do indivíduo, logo, a narrativa que existe é uma narrativa de valores individualistas, e não mais ocorre com base no acontecimento de esferas que, por meio da coletividade, por meio do devir e da experiência, proporcionaram um espaço de resistência em outrora.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Carolina de Camargo. **Experiência Rave: entre o espetáculo e o ritual**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*, v. 1, p. 114-119, 1985.

BUTLER, Judith, **Corpos que Importam: os limites discursivos do 'sexo'**. São Paulo: N-1, 2019

BLANCHOT, Maurice. **O Livro Por Vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BREWSTER, Bill. BROUGHTON, Frank. **Last Night a DJ Saved My Life: The history of the disc jockey**. Londres: Headline Book Publishing, 2013.

CAMPOS, Regina Salgado. **André Gide e o questionamento do romance**. *Lettres Françaises*, v.1, n.7, p.27-38, out, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

JACKMASTER, Farley Funk. SAUNDERS, Jesse. **Love Can't Turn Around**. The House Music Anthem. Chicago: D.J International Records, 1986. Faixa 1. 1. Disco de vinil

JEFFERSON, Marshall. **Move Your Body**. In: JEFFERSON, Marshall. The House Music Anthem. Chicago: Trax Records, 1986. Faixa 1. 1. Disco de vinil.

JESI, Furio. **Spartakus**: simbologia da revolta. São Paulo: n-1, 2018.

\_\_\_\_\_. **A Festa e a Máquina Mitológica**. Florianópolis. Boletim de Pesquisa Nelic, , v. 14, n. 22, p. 26-58, 2014.

MALLMANN, Gabriel Diniz; BEHLING, Hans Peder. **A Linguagem Visual na Comunicação dos Principais Clubs de Música Eletrônica de Santa Catarina**. Intercom. 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Escala, 2011

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Renilda Fátima et al. **Tratamento técnico, armazenamento e conservação de discos de vinil**. 2009.

**PUMP UP THE VOLUME**. Direção: Carl Hindmarch. Produção de Channel 4. Inglaterra: Channel 4, 2001.

RAUEN, Fábio. **Roteiros de Iniciação Científica**: os primeiros passos da pesquisa científica desde a concepção até a produção e a apresentação. Palhoça: Ed. Unisul, 2015.

REYNOLDS, Simon. **Energy flash**: A journey through rave music and dance culture. Londres: Faber & Faber, 2013.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: Bolhas. São Paulo: Liberdade, 2016.

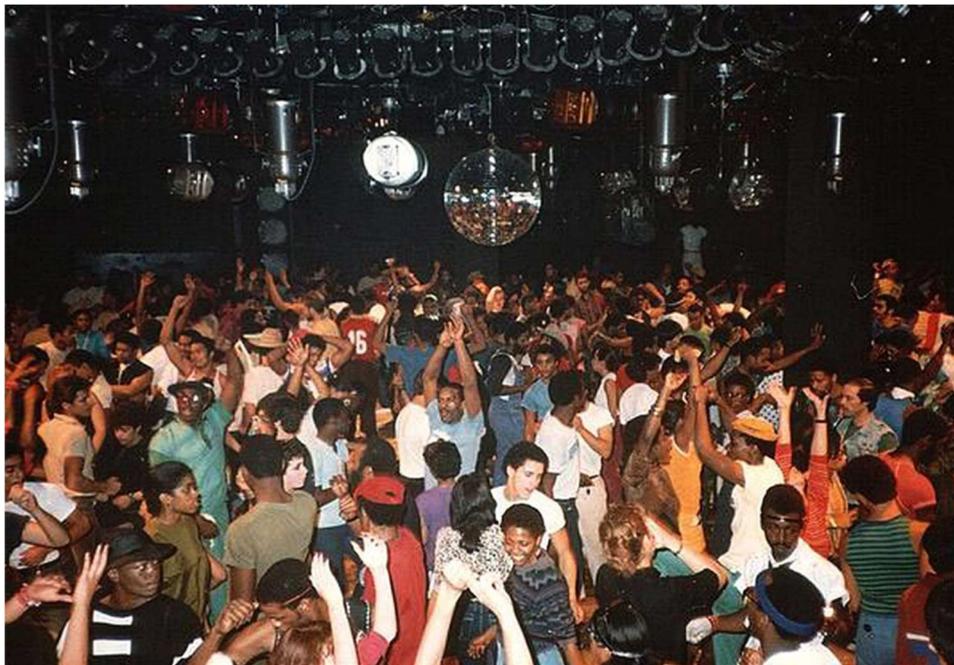
**TONGS UNTIED**. Direção: Marlon Riggs. Produção de Marlon Riggs, Brian Freeman. Estados Unidos: Frameline California Newsreel, 1989.

THORNTON, Sarah. **Club Culture**. Cambridge: Polity Press, 1995.

XAVIER DE OLIVEIRA, Luciana. **A Cena Musical da Black Rio: Estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970.** Salvador: EDUFBA, 2018. p.274

## ANEXOS

### Anexos A – Noite do Paradise Garage



Pista de dança do Paradise Garage em dias de festa nos anos 1980. Link: <https://www.traxmag.com/jonathan-ullman-i-had-access-to-all-the-stories-from-the-paradise-garage/>. Acesso em mar.2021

### Anexo B – Larry Levan discotecando em festa no Paradise Garage



Larry Levan na cabine em uma noite de Paradise Garage. Link: <https://bkdigicon.com/nyc-discohouse-basics-part-2-larry-levan-and-the-paradise-garage-10-tracks/>. Acesso em mar.2021

### Anexo C – Noite no Warehouse



Pista do Warehouse em noite de Frankie Knuckles como atração principal. Link: <https://www.wbez.org/stories/what-was-it-like-to-dance-at-the-warehouse-club-in-chicago/5abf2722-abac-47ea-804e-1ff1ea154c00>. Acesso em mar.2021.

### Anexo D – Evento Disco Demolition Night



Arquibancada do Cominsky Park no dia do Disco Demolition Night. Link: <https://www.deephouseamsterdam.com/new-documentary-explores-chicagos-infamous-disco-demolition/>. Acesso em mar/2021.

### Anexo E - Explosão de discos de vinil de música negra no Disco Demolition Night



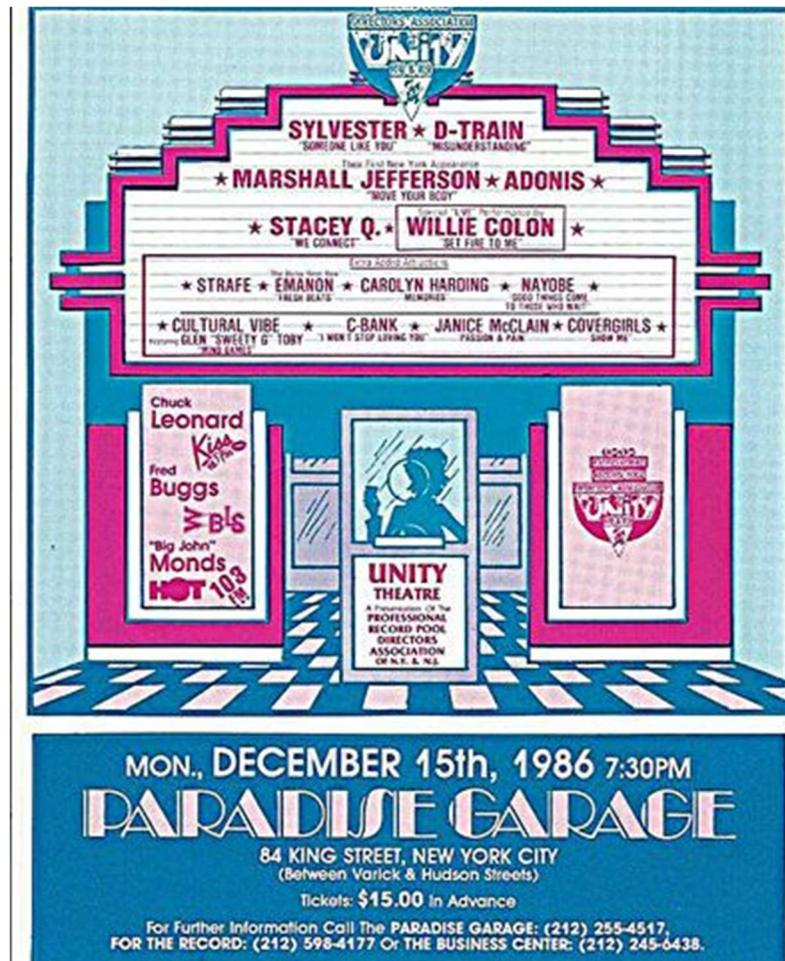
Explosão de discos e também público jogando mais LPs no gramado do Cominsky Park na Disco Demolition Night. Link: <http://www.newnownext.com/can-we-talk-about-disco-demolition-night-straight-pride/06/2019/>. Acesso em mar.2021.

#### Anexo F – Cartaz de festa no Paradise Garage



Cartaz de uma festa de natal no Paradise Garage. Em tradução livre, o cartaz diz para as pessoas passarem o natal no paraíso. A arte também envolve informações sobre o preço do ingresso antecipado, line-up da festa, mais atrações como filmes, duração da festa e cardápio de bebidas. Link: <https://www.timeout.com/london/clubs/london-party-a-night-in-paradise-celebrates-a-crucial-new-york-club>. Acesso em mar.2021.

### Anexo G – Cartaz de festa no Paradise Garage



Mais um cartaz de festa no Paradise Garage em que são disponibilizadas as informações da festa, incluindo o preço do ingresso antecipado. Link: <https://www.timeout.com/london/clubs/london-party-a-night-in-paradise-celebrates-a-crucial-new-york-club>. Acesso em mar.2021.

### Anexo H – Noite de festa no Warung Beach Club



Estrutura do Warung Beach Club, um dos maiores clubs de Santa Catarina e considerado também um dos maiores clubs do mundo. Há, por meio da administração do clube, uma autodenominação como patrimônio cultural do estado. Link: <https://onthelist.com.br/noticias/2018/12/warung-beach-club-anuncia-atracoes-internacionais-nas-ultimas-festas-do-ano.html>. Acesso em mar.2021.

### Anexo I – Festa diurna no Cafe de La Musique



Pista de dança da casa de eventos Cafe De La Musique, localizada em Jurerê Internacional, Florianópolis. O estabelecimento promove festas de mais gêneros, mas ainda tem a House Music em seu aspecto elitizado como um dos maiores pilares. Link: <https://glamurama.uol.com.br/glamurama-e-john-john-fazem-festa-no-cafe-de-la-musique/>. Acesso em mar.2021.

## Anexo J – Estrutura do Green Valley



Estrutura da pista principal do Green Valley. O club de Balneário Camboriú, dentro da perspectiva comercial da House Music, já foi escolhido por votação popular por mais de uma vez como a melhor casa de eventos do mundo. Link: <https://beatforbeat.com.br/site/green-valley-verao-2020/>. Acesso em mar.2021